

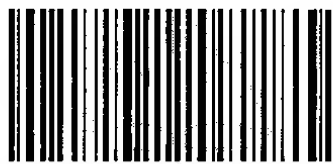
المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية التربية - قسم التربية الفنية

مكة المكرمة



३.१.२. २०.८

القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر
النباتية والإستفادة منها في مجال التصميم الزخرفي

اعداد الدارسة

آمال عمر بن عبدالحفیظ بن ملیح

إشراف الدكتور

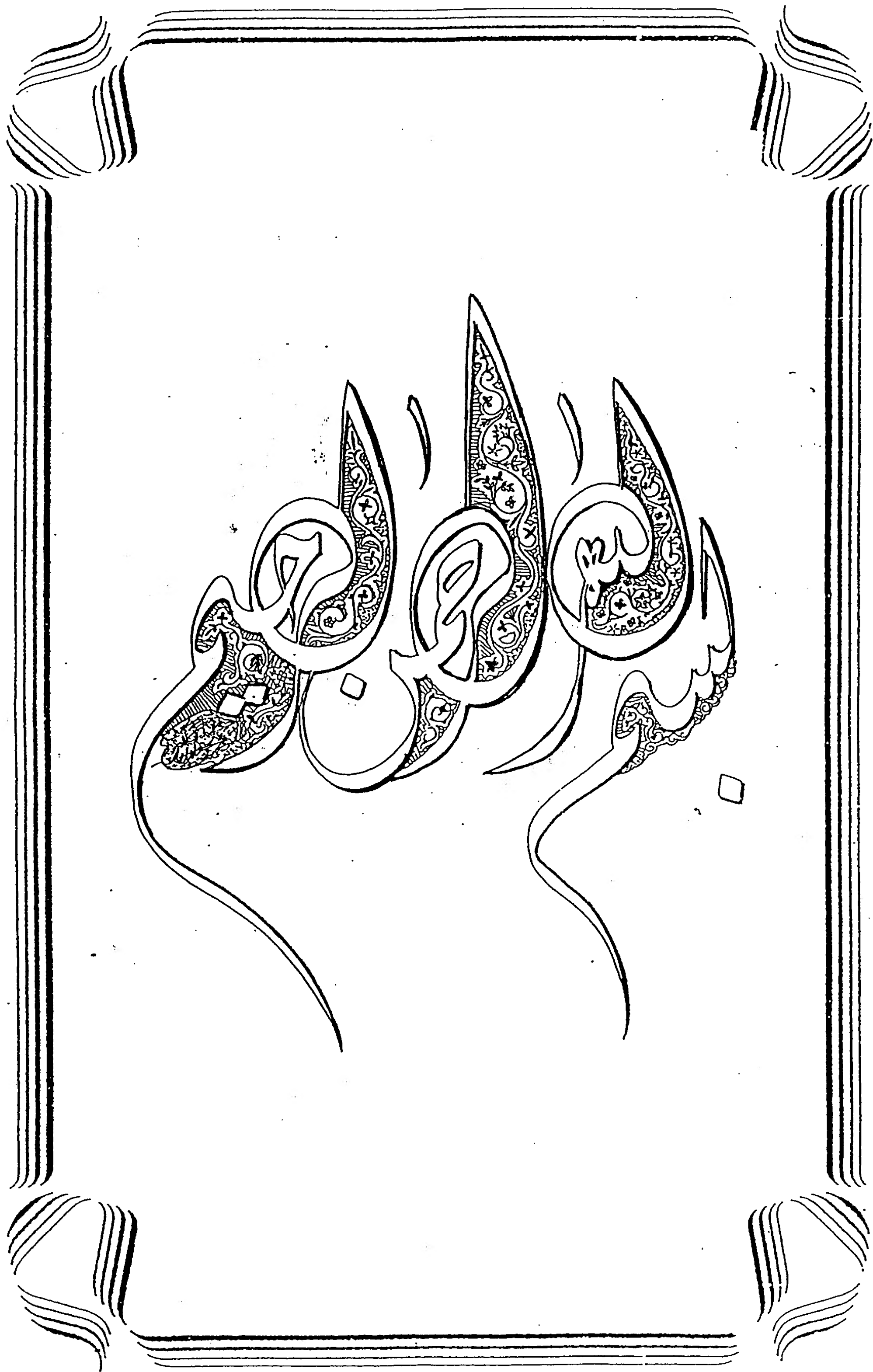
أمانة محمود كمال عبيد

أستاذ الخزف المشارك بقسم التربية الفنية

دراسة مقدمة إلى قسم التربية الفنية في كلية التربية بجامعة أم القرى كمتطلب تكميلي لنيل درجة

الماجستير في التربية الفنية (تخصص التصميم الزخرفي)

١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م



ملخص الرسالة

موضوع الدراسة : "القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر النباتية والاستفادة منها في مجال التصميم الزخرفي".

اسم الدارسة : آمال عمر عبدالحفيظ بن مليح.

تهدف الدراسة إلى تنمية الوعي الإدراكي لدارسي الفن من خلال توسيع وتعميق مدى الرؤية لمفردات البيئة المحيطة، حيث تناولت الدراسة أشجار النخيل كعنصر زخرفي وأمكانية الاستفادة منها في إنتاج تصميمات زخرفية جديدة ومبتكرة.

وقد اتبعت الدراسة المناهج الوصفي والتحليلي والتطبيقي، حيث قامت بدراسة وصفية وتحليلية لمختارات من أشجار النخيل للتعرف على نظامها البنائي واستخلاص علاقتها التشكيلية وقيمها الجمالية.

بالإضافة إلى دراسة وتحليل بعض التصميمات الزخرفية من التراث الإسلامي، ومن أعمال الفنانين المعاصرين الذين اشتملت أعمالهم على النخلة كعنصر زخرفي. ثم عرضت الدارسة تجربتها الشخصية التي أجرتها وقد توصلت الدارسة إلى مجموعة من النتائج الخاصة والعامة من أهمها :

- إن الإبداع والابتكار من ثمار الخيال الفني الذي يستخلص معطياته من حصيلة الرؤية البصرية المتعمقة والانفعال الذاتي المتفاعل مع هذه الرؤية.

- إن تناول عناصر النخيل المختارة أو أجزاء من هذه العناصر مع تغير المداخل الزخرفية في تناولها ساعد على إعطاء إمكانات أوسع من المفردات التي أمكن الإفادة منها في عمل تصميمات زخرفية برؤي جديدة.

وقد أوصت الدارسة بتعديل نمط تناول مناهج التربية الفنية بالمدارس لعناصر الطبيعة وخاصة النخيل لصلته بالبيئة الطبيعية بالمملكة، وذلك من خلال إعداد برنامج يستثمر مثل هذه الدراسة في تنمية الوعي الإدراكي لدى الطالبات من أجل رفع القدرات الإبداعية والابتكارية لديهن.

الباحثة

المشرفة


يعتمد

آمال عمر عبدالحفيظ بن مليح

د. أمينة محمود كمال عبيد

عميد كلية التربية

التوقيع:

التوقيع: 

د. حسن بن علي مختار

التوقيع: 

أهداء

إلى من غمرتني بفيض حنانها وحبها ...

إلى من أضاءت أمامي الطريق...

ألى من تحملت ومازالت تتحمل...

إلى من أعطتني ... ومازالت تعطيني بسخاء دوغما إنتظار...

إلى من أدين لها بالفضل...

إلى الحب الصادق والمشاعر الصادقة...

إليك والدتي

أهدي رسالتي.

الباحثة



شكر وتقدير

"ولئن شكرتم لأزيدنكم" ... لله الحمد والشكر، حمداً يليق بجلاله وعظمته على أن وفقني في إكمال هذا البحث، آمله أن أكون قد وفقت بهذا الجهد المتواضع.

ولا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والتقدير والامتنان للأستاذة الفاضلة المشرفة على الرسالة الدكتورة/ أمينة محمود كمال عبيد أستاذة الخزف المشارك بقسم التربية. فلقد كان لأفكارها وآرائها العلمية وإرشاداتها الحكيمة وتوجيهاتها السديدة ومساعدتها التي لا حدود لها ما تقصر عبارات الشكر عن الوفاء بحقه، والله أسأل أن يجزيها عني خير الجزاء.

كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى أساتذتي أعضاء لجنة التحكيم والمناقشة سعادة الدكتورة ليلي السنديوني وسعادة الدكتور على المليجي لتفضلهم بقبول مناقشة الرسالة.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر والتقدير والعرفان بالجميل للأستاذة الفاضلة الدكتورة / عبلة حنفي عثمان المشرفة السابقة على خطة البحث، لما قدمته من عون صادق وجهد مشكور ومساعدتي في الحصول على بعض المراجع العلمية.

كما أتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى الأستاذة / ماجدة عرابي عضو هيئة التدريس بقسم التربية الفنية، على حسن تجاوبها وتعاونها الصادق خلال تطبيق الدراسة الاستطلاعية.

وأتوجه بالشكر والتقدير لإخواني / المهندس خالد، ومحمد، وأحمد لما قدموه من مساعدات طوال فترة إعدادي لهذا البحث.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر والعرفان بالجميل لكل من ساهم بفكرة أو مساعدة بتقديم المراجع أثناء إعداد البحث. جزاهم الله جميعاً عني خير الجزاء.

﴿وأنزل الله عليك الكتاب والحكمة وعلمك ما لم تكن تعلم، وكان فضل الله عليك عظيماً﴾

الآية ١١٣ من سورة النساء

قائمة المحتويات

١	الفصل الأول «موضوع الدراسة»
٢	المقدمة :
٥	مشكلة البحث :
٥	أهداف البحث :
٦	حدود البحث :
٦	تساؤلات البحث :
٦	منهج البحث :
٧	أهمية البحث :
٨	إجراءات البحث :
٨	مصطلحات البحث :
٢١	الدراسات السابقة والمرتبطة
٢١	أولاً : دراسات تناولت الزخرفة النباتية من خلال التراث الإسلامى
	ثانياً : دراسات تناولت النظام البنائى والجمالى للنبات من خلال تحليل الرؤية
٢٤	البصرية والمجهرية
٢٦	الفصل الثانى «حول مفهوم الطبيعة»
٣٢	الرؤية الفنية للطبيعة :
٣٥	الطبيعة ودورها فى الفن :
٤٠	أساليب وطرز التعبير الفنى للعناصر النخيلية فى الزخارف النباتية الإسلامية :
	الفصل الثالث «دراسة تحليلية للشكل الظاهرى والتركيب البنائى
٤٥	والقيم الجمالية»
٤٨	القيم الجمالية للشكل العام لنخيل البلح ونخيل الزينة
٥٠	أولاً : الجذع (الساق) فى كل من نخيل البلح ونخيل الزينة :
٥٠	الشكل الظاهري :
٥١	التركيب البنائى :
٥٦	القيم الجمالية :

٥٨.....	ثانياً : السعف (الأوراق) فى كل من نخيل البلح ونخيل الزينة :
٥٨.....	١- نخيل البلح.....
٥٨.....	الشكل الظاهري :
٦٠.....	التركيب البنائى :
٦٣.....	القيم الجمالية :
٦٦.....	٢- نخيل الزينة :
٦٦.....	الشكل الظاهري :
٦٨.....	التركيب البنائى :
٦٨.....	القيم الجمالية :
٧٢.....	ثالثاً : العرجون (العذق) فى نخيل البلح.....
٧٢.....	الشكل الظاهري :
٧٣.....	التركيب البنائى :
٧٤.....	القيم الجمالية :
٧٥.....	رابعاً : الزهرة فى نخيل البلح.....
٧٥.....	الشكل الظاهري :
٧٩.....	التركيب البنائى :
٨٠.....	القيم الجمالية :
٨٤.....	خامساً : الثمرة فى نخيل البلح.....
٨٤.....	الشكل الظاهري :
٨٤.....	التركيب البنائى :
٨٦.....	القيم الجمالية :
٩٣.....	الفصل الرابع «الزخرفة النباتية فى الفن الاسلامي».....
٩٤.....	خصائص الزخرفة النباتية فى الفن الاسلامى.....
٩٨.....	التكرار.....
١٠١.....	الإيقاع.....
١٠٣.....	الاتزان.....
١٠٧.....	الشكل والأرضية.....
١٠٨.....	التماس.....

الترائب	١١٠
بعض الأسس الهندسية التي اتبعها الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية لتوريقاته النباتية	١١٠
الشبكات الهندسية	١١١
المستطيلات الجذرية :	١١٣

الفصل الخامس «تحليل بعض مختارات من الفن الاسلامى التى تتضمن

النخيل كعنصر زخرفى»	١١٤
المختارة الأولى : جزء من جدار (القرن ١٤هـ - ١٠م)	١١٦
المختارة الثانية : حشوة من الخشب (القرن ٥هـ - ١١م)	١١٩
المختارة الثالثة : جزء من واجهة قصر المشتى (القرن ٧هـ - ١٣م)	١٢٢
المختارة الرابعة : كسر سلطانية من الخزف (القرن ١٠هـ - ١٦م)	١٢٤
المختارة الخامسة : جزء من كرسى خشبى (القرن ١٣هـ - ١٩م)	١٢٧
المختارة السادسة : جزء من جدار جامع أولاد الحسن (القرن ١٤هـ - ٢٠م)	١٣٢
خلاصة نتائج التحليل:	١٣٦

الفصل السادس «تحليل بعض أعمال الفنانين المعاصرين التى تتضمن

النخيل كعنصر زخرفى»	١٣٧
الفنانة سعاد العطار	١٤٠
الفنانة صفية بن زقر	١٤٢
عبدالرحمن إبراهيم السليمان	١٤٤
الفنان عبد اللطيف محمد مفيز	١٤٦
الفنان فهد ناصر العبدالله الربيع	١٤٨
الفنان كاظم حيدر	١٥٠
الفنان مايرتس كورنليس إشر	١٥٢
الفنان محمد حافظ محمد الخولي	١٥٥
الفنانة منى عبد الله القصبي	١٥٩
الفصل السابع «تجربة الباحثة الشخصية»	١٦٣
المرحلة الأولى	١٦٥

١ - دراسة زوايا الرؤية الرأسية، والأفقية للقمة النامية (الرأس) لنخيل البلح ونخيل الزينه :	١٦٥
٢ - استخلاص مفردات تشكيلية من خلال زوايا الرؤية السابقة.	١٦٩
٣ - استنباط مفردات تشكيلية من خلال زوايا الرؤية السابقة.	١٧٠
المرحلة الثانية.....	١٧٢
عمل تصميمات باستخدام الأساليب التشكيلية المختلفة للأجزاء المختارة من أشجار النخيل من خلال المداخل الست السابق تحديدها.	١٧٢
أولاً : السعفة (الورقة النخيلية الريشية) :	١٧٢
ثانياً : الورقة النخيلية المروحية.	١٩٥
ثالثاً : العرجون.	٢٠١
رابعاً : الزهرة.	٢٠٤
خامساً : الثمرة.	٢٠٧
سادساً : الجذع (الساق).	٢١٢
المرحلة الثالثة.....	٢١٥
عمل تكوينات وتصميمات حرة جديدة مستوحاة من الأفكار والمداخل الست السابقة.	٢١٥
نتائج التجربة الشخصية :	٢٤٨
الفصل الثامن «النتائج والتوصيات».	٢٥٠
النتائج العامة للبحث :	٢٥١
التوصيات :	٢٥٢
تعريف بالباحثة.	٢٥٤
قائمة المراجع.	٢٥٥
الملاحق.	٢٦٣
ملخص الرسالة.	١

فهرس الاشكال

الرقم	الشكل	الصفحة
١	الورقة النخيلية الإغريقية.....	٣٧
٢	الورقة النخيلية الإغريقية.....	٣٧
٣	الورقة النخيلية الرومانية.....	٣٧
٤	ورقة الأكاتنس.....	٣٧
٥	ورقة الأكاتنس المسننة.....	٣٨
٦	أوراق الأكاتنس فى الفن الرومانى.....	٣٨
٧	ورقة الأكاتنس والعنب والورقة النخيلية فى الفن البيزنطى.....	٣٨
٨	ورقة العنب فى الفن القبطى.....	٣٩
٩	الورقة النخيلية فى العصر الاموى.....	٤١
١٠	الورقة النخيلية فى طراز سامراء الأول.....	٤١
١١-أ	أوراق الأكاتنس فى العصر الأموى.....	٤٤
١١-ب	الورقة النخيلية من الطراز الثانى لسامراء.....	٤٥
١٢-أ	الورقة النخيلية فى الطراز الثالث لسامراء.....	٤٣
١٢-ب	الورقة النخيلية فى الطراز الثالث لسامراء.....	٤٣
١٣	صورة فوتوغرافية توضح الإنتشار الإشعاعى فى نخيل البلح.....	٤٩
١٤	صورة فوتوغرافية توضح الإنتشار الإشعاعى فى نخيل الزينة.....	٤٩
١٥	صورة فوتوغرافية توضح التلاحم النسجى للغلاف الشبكى حول الجذع.....	٥٠
١٦	صورة فوتوغرافية توضح بقايا الأوراق الملتفة حول الجذع.....	٥١
١٧	المستطيل الذهبى والنظام الحلزونى لأوراق النخيل على الجذع.....	٥٢
١٨	رسم تخطيطى لنظام نمو السطح الخارجى لجذع النخيل.....	٥٢
١٩	صورة فوتوغرافية توضح التشابه والاختلاف فى نظام التركيب فى الخارجى.....	٥٣
٢٠	رسم تخطيطى يوضح نظام تطور الأوراق على الجذع.....	٥٤
٢١	رسم تخطيطى لثمرة الأناناس.....	٥٥
٢٢	رسم تخطيطى لثمرة الصنوبر.....	٥٥
٢٣	صورة فوتوغرافية لجذع نخيل الزينة فى حالة إزالة الاعقاب.....	٥٦

٢٤	صورة مكبرة لجزء من جذع نخيل الزينة.....٥٧
٢٥-أ	رسم تخطيطى لجزء من الشكل الظاهرى للجذع بعد تكبيره.....٥٧
٢٥-ب	رسم تخطيطى لجزء من الشكل الظاهرى للجذع بعد تكبيره.....٥٧
٢٦	رسم تخطيطى يوضح نظام تفرع الخواص من العرق المركزى.....٥٨
٢٧	رسم تخطيطى يوضح نظام التقابل فى الخواص على الجريد.....٥٩
٢٨	رسم تخطيطى يوضح نظام التبادل فى الخواص على الجريد.....٥٩
٢٩	رسم تخطيطى يوضح نظام التماثل فى الخواص على الجريد.....٥٩
٣٠	صورة فوتوغرافية توضح مجموعات الخواص.....٥٩
٣١	رسم تخطيطى لخواص نخيل البلح يوضح نظام التعريق المفتوح.....٦٠
٣٢	صورة فوتوغرافية توضح نصل السعفة.....٦١
٣٣	صورة فوتوغرافية توضح الخواص على المحور الجريدى فى إتجاه مائل.....٦١
٣٤-أ	رسم تخطيطى يوضح نظام العلاقة بين كل خوصتين متقابلتين على المحور الجريدى.....٦٢
٣٤-ب	رسم تخطيطى يوضح نظام العلاقة بين كل خوصتين متقابلتين على المحور الجريدى.....٦٢
٣٥	رسم تخطيطى يوضح الزوايا الحادة والمنفرجة للخواص على الجريد.....٦٢
٣٦	صورة فوتوغرافية توضح النصل وكيف يبدأ بمجموعة من الأشواك.....٦٣
٣٧	رسم تخطيطى يوضح الأجزاء التى تتركب منها السعفة.....٦٣
٣٨	صورة فوتوغرافية توضح التكرارات المتوالية للسعفة.....٦٤
٣٩	رسم تخطيطى وصورة فوتوغرافية للملمس الشكل النصلى لنهايات الخوص.....٦٥
٤٠	صورة فوتوغرافية توضح العلاقات اللونية بين السعف وبين الجذع والأطراف.....٦٦
٤١	صورة فوتوغرافية توضح الشكل المروحي لورقة نخيل الزينة.....٦٧
٤٢	رسم تخطيطى يوضح الزوايا بين كل خوصتين على جانبى الجريدة.....٦٧
٤٣	صورة فوتوكوبى توضح التماثل بين الشق الايمن والايسر.....٦٨
٤٤	رسم تخطيطى يوضح النظام الاشعاعى لورقة نخيل الزينة.....٦٨
٤٥	صورة فوتوغرافية توضح الإشعاع الخطى لمسارات تلاحم الخوص.....٦٩
٤٦	صورة فوتوغرافية توضح التدرج اللونى المتنوع.....٧٠

٤٧	صورة فوتوغرافية توضح انفراج التلاحم بين الخوص..... ٧٠
٤٨	صورة فوتوغرافية توضح العلاقات المتبادلة بين الخوصات والفراغ المحصور
	بينها بوضع معاكس..... ٧١
٤٩	صورة فوتوغرافية توضح العلاقات الخطية الناتجة من إنتشار نهايات
	الخوص..... ٧٥
٥٠	صورة فوتوغرافية توضح الشماريخ فى عراجينها حاملة الثمار..... ٧٣
٥١	صورة فوتوغرافية توضح النظام الإشعاعى للشماريخ المنبثقة من العرجون..... ٧٤
٥٢	صورة فوتوكوبى توضح الشماريخ فى بداية جفافها بعد إزالة الثمار عنها..... ٧٥
٥٣	صورة فوتوكوبى توضح الشماريخ اليابسة..... ٧٥
٥٤-أ	صورة فوتوغرافية توضح شكل الإغريض (الكم) المحتوى للأزهار..... ٧٦
٥٤-ب	صورة فوتوغرافية توضح شكل الأزهار عندما ينشق عنها الإغريض..... ٧٦
٥٥	صورة فوتوغرافية توضح نمو الإغريض (الأكمام) فى الطلعة الأولى..... ٧٧
٥٦	صورة فوتوغرافية توضح شكل المجموعة الزهرية فى صفوف متلاصقة..... ٧٧
٥٧	صورة فوتوغرافية توضح الأزهار المذكرة لنخيل البلح..... ٧٨
٥٨	صورة فوتوغرافية توضح الأزهار المؤنثة لنخيل البلح على شماريخها..... ٧٨
٥٩	صورة فوتوغرافية توضح نظام النمو الإشعاعى للأزهار المنطلق من نقطة..... ٧٩
٦٠	رسم تخطيطى يوضح الزهرة المذكرة..... ٨٠
٦١	صورة فوتوغرافية توضح نمو الأزهار وإنطلاقها من غمدتها..... ٨١
٦٢	صورة فوتوغرافية توضح شكل الزهور بلونها الأبيض..... ٨٢
٦٣	رسم تخطيطى يوضح حركة الأزهار فى إنطلاقها فى إتجاه إنتشارى..... ٨٣
٦٤	رسم تخطيطى يوضح نظام التابع للمجموعة الزهرية..... ٨٣
٦٥	رسم تخطيطى يوضح نظام السطح الخارجى للمجموعة الزهرية..... ٨٣
٦٦	رسم تخطيطى يوضح نظام الخط الظاهرى للمجموعة الزهرية..... ٨٣
٦٧	رسم تخطيطى يوضح شكل ثمرة البلح وهيئاتها المتنوعة..... ٨٤
٦٨	رسم تخطيطى يوضح ثمار البلح فى بداية نموها..... ٨٤
٦٩	صورة فوتوغرافية توضح الشكل أو الهيئة الخارجية لثمار البلح فى
	عراجينها..... ٨٥

٧٠	صورة فوتوغرافية توضح شمرخ منضد بالثمار المتراسة لأشكال مستطيلة
٨٦	شبه كروية.....
٧١	صورة فوتوغرافية توضح لون الثمار فى بداية النمو.....
٧٢	صورة فوتوغرافية توضح درجات ألوان الثمار فى تنوعها.....
٧٣	صورة فوتوغرافية توضح مجموعة الثمار فى ظهور وإختفاء.....
٧٤	صورة فوتوغرافية توضح شكل الشماريخ المنضدة بحبات الثمار.....
٧٥-أ	رسم تخطيطى يوضح شمراخ منضد بالثمار.....
٧٥-ب	رسم تخطيطى يوضح الخط الخارجى لثمار البلح.....
٧٦	تكرار قائم على ثبات شكل المفردة وثبات المسافة.....
٧٧	تكرار قائم على ثبات المسافة ووضع المفردات وإختلاف شكل المفردة.....
٧٨	تكرار قائم على المفردات وثبات المسافة مع إختلاف وضع المفردات بين
١٠٠	مقلوب ومعدول.....
٧٩	تكرار قائم على إختلاف المفردات وثبات المفردة وثبات المسافة وإختلاف
١٠٠	وضع المفردات.....
٨٠	يوضح إيقاع غير رتيب.....
٨١	يوضح إيقاع متزايد ومتناقص تدرجت أشكاله من الكبير إلى الصغير.....
٨٢	يوضح إيقاع رتيب.....
٨٣	يوضح إيقاع حر.....
٨٤	يوضح إتران متماثل.....
٨٥	يوضح التماثل الكلى القائم على التطابق الكامل.....
٨٦	يوضح التماثل الجزئى القائم على تطابق نصف الشكل الأيمن والأيسر،
١٠٥	وإختلاف النصفين العلوي والسفلي.....
٨٧	يوضح التماثل الذى يحقق التوازي فى إتجاهين متضادين بين علوي وسفلي.....
٨٨	يوضح الإتران غير المتماثل.....
٨٩	يوضح الإتران بين عناصر التصميم عن طريق الرؤية.....
٩٠	يوضح الإتران الإشعاعى.....
٩١	يوضح سيادة الشكل على الأرضية.....
٩٢	يوضح تساوى الشكل مع الأرضيه.....

٩٣	يوضح تماس قائم على تلامس زوايا المفردات..... ١٠٩
٩٤	يوضح تماس قائم على تلامس جوانب العناصر..... ١٠٩
٩٥	يوضح تماس قائم على تلامس زوايا بضلع احد المفردات..... ١٠٩
٩٦	يوضح التراكب في صورة تسمح للوريقات أن تظهر كل منها من خلال الأخرى..... ١١٠
٩٧	يوضح التراكب في صورة ورقة تحتوي بداخلها وريقات..... ١١٠
٩٨-أ	يوضح الشكل الحلزوني في تكرار وتضافر..... ١١١
٩٨-ب	يوضح الشكل الحلزوني في صورة تكرار..... ١١١
٩٩-أ	يوضح الشبكية المثلثة..... ١١٢
	يوضح الشبكية المربعة..... ١١٢
	يوضح الشبكية السداسية..... ١١٢
٩٩-ب	يوضح المستطيلات الجذرية..... ١١٣
١٠٠	المختارة الأولى (٤هـ-١٠م)..... ١١٦
١٠١-أ	الأساس البنائي للمختارة الأولى..... ١١٨
١٠١-ب	رسم تخطيطي للأساس البنائي..... ١١٨
١٠٢	المختارة الثانية (٥هـ-١١م)..... ١١٩
١٠٣-أ	رسم تخطيطي للأساس البنائي يوضح المستطيلات الجذرية..... ١٢٠
١٠٣-ب	رسم تخطيطي يوضح التفريعات الحلزونية..... ١٢١
١٠٤	المختارة الثالثة (٧هـ-١٣م)..... ١٢٢
١٠٥	الأساس البنائي للمختارة الثالثة..... ١٢٢
١٠٦	المختارة الرابعة (١٠هـ-١٦م)..... ١٢٤
١٠٧	الأساس البنائي للمختارة الرابعة..... ١٢٥
١٠٨-أ	المختارة الخامسة (١٣هـ-١٩م)..... ١٢٧
١٠٨-ب	المستطيلات الجذرية..... ١٢٨
١٠٨-ج	المستطيلات الجذرية..... ١٢٩
١٠٨-د	المستطيلات الجذرية..... ١٢٩
١٠٨-هـ	المستطيلات الجذرية..... ١٢٩
١٠٩-أ	المختارة السادسة (١٤هـ-٢٠م)..... ١٣٢

١٠٩-ب	يوضح الأساس البنائي للمختارة السادسة.....	١٣٣
١١٠	لوحة فنية باسم "غابة ونخيل" للفنانة سعاد العطار.....	١٤٠
١١١	لوحة فنية باسم "النخيل" للفنانة صفية بن زقر.....	١٤٢
١١٢	لوحة فنية باسم "العمارة الإسلامية الشعبية" للفنان عبدالرحمن إبراهيم	
	السليمان.....	١٤٤
١١٣	لوحة فنية باسم "تكوين بنائي" للفنان عبداللطيف مفيز.....	١٤٦
١١٤	لوحة فنية باسم "منظر طبيعي" للفنان فهد ناصر العبدالله.....	١٤٨
١١٥	لوحة فنية باسم "نخيل وبيوت وقارب" للفنان كاظم حيدر.....	١٥٠
١١٦	لوحة فنية عن الطبيعة للفنان مايرتس كورنليس إشر.....	١٥٢
١١٧	لوحة فنية عن النخيل للفنان محمد حافظ الخولي.....	١٥٥
١١٨	لوحة فنية عن النخيل للفنان محمد حافظ الخولي.....	١٥٦
١١٩	لوحة فنية عن النخيل للفنان محمد حافظ الخولي.....	١٥٦
١٢٠	لوحة فنية باسم "نخيل" للفنانة منى عبدا لله القصبي.....	١٥٩
١٢١	رسم تخطيطي يوضح نظام المحيط الظاهري للمسقط الرأسي لنخيل البلح.....	١٦٦
١٢٢	رسم تخطيطي يوضح نظام البناء التتابعي للمسقط الرأسي لنخيل البلح.....	١٦٦
١٢٣	رسم تخطيطي يوضح نظام البناء التركيبي للمسقط الرأسي لنخيل البلح.....	١٦٦
١٢٤	رسم تخطيطي يوضح نظام الخط المحيطي الظاهري للمسقط الرأسي لنخيل	
	الزينة.....	١٦٧
١٢٥	رسم تخطيطي يوضح نظام البناء التتابعي للمسقط الرأسي لنخيل الزينة.....	١٦٧
١٢٦	رسم تخطيطي يوضح نظام البناء التركيبي للمسقط الرأسي لنخيل الزينة.....	١٦٧
١٢٧	رسم تخطيطي يوضح نظام الخط المحيطي الظاهري للمسقط الأفقي لنخيل	
	البلح.....	١٦٨
١٢٨	رسم تخطيطي يوضح نظام البناء التتابعي للمسقط الأفقي لنخيل البلح.....	١٦٨
١٢٩	رسم تخطيطي يوضح نظام البناء التركيبي الظاهري للمسقط الأفقي لنخيل	
	البلح.....	١٦٨
١٣٠	رسم تخطيطي يوضح نظام الخط المحيطي الظاهري للمسقط الأفقي لنخيل	
	الزينة.....	١٦٨
١٣١	رسم تخطيطي يوضح نظام البناء التتابعي للمسقط الأفقي لنخيل الزينة.....	١٦٨

رسم تخطيطي يوضح نظام البناء التركيبي للمسقط الأفقي لنخيل الزينه.....	١٦٨	١٣٢
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الرأسي لنخيل البلح.....	١٦٩	١٣٣
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الرأسي لنخيل البلح.....	١٦٩	١٣٤
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الرأسي لنخيل البلح.....	١٦٩	١٣٥
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الرأسي لنخيل الزينه.....	١٦٩	١٣٦
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الرأسي لنخيل الزينه.....	١٦٩	١٣٧
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الرأسي لنخيل الزينه.....	١٦٩	١٣٨
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الأفقي لنخيل البلح.....	١٧٠	١٣٩
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الأفقي لنخيل البلح.....	١٧٠	١٤٠
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الأفقي لنخيل البلح.....	١٧٠	١٤١
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الأفقي لنخيل الزينه.....	١٧٠	١٤٢
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الأفقي لنخيل الزينه.....	١٧٠	١٤٣
مفردة تشكيلية مستخلصة من المسقط الأفقي لنخيل الزينه.....	١٧٠	١٤٤
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الرأسي لنخيل البلح.....	١٧٠	١٤٥
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الرأسي لنخيل البلح.....	١٧٠	١٤٦
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الرأسي لنخيل البلح.....	١٧٠	١٤٧
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الرأسي لنخيل الزينه.....	١٧١	١٤٨
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الرأسي لنخيل الزينه.....	١٧١	١٤٩
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الرأسي لنخيل الزينه.....	١٧١	١٥٠
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الأفقي لنخيل البلح.....	١٧١	١٥١
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الأفقي لنخيل البلح.....	١٧١	١٥٢
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الأفقي لنخيل البلح.....	١٧١	١٥٣
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الأفقي لنخيل الزينه.....	١٧١	١٥٤
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الأفقي لنخيل الزينه.....	١٧١	١٥٥
مفردة تشكيلية مستنبطه من المسقط الأفقي لنخيل الزينه.....	١٧١	١٥٦
نظام الخط المحيطي الظاهري للورقة النخيلية الريشية.....	١٧٣	١٥٧
نظام البناء التتابعي للورقة النخيلية الريشية.....	١٧٣	١٥٨
نظام البناء التركيبي الظاهري للورقة النخيلية الريشية.....	١٧٣	١٥٩

١٦٠	تكرار بسيط رأسي للورقة النخيلية الريشية	١٧٤
١٦١	تكرار بسيط أفقي للورقة النخيلية الريشية	١٧٤
١٦٢	تكرار بسيط مائل للورقة النخيلية الريشية	١٧٤
١٦٣	تكرار بسيط مائل منعكس للورقة النخيلية الريشية	١٧٥
١٦٤	تكرار بسيط متقابل للورقة النخيلية الريشية	١٧٥
١٦٥	تكرار بسيط متبادل للورقة النخيلية الريشية	١٧٥
١٦٦	تصميم ناتج عن تكرار متبادل بين الشكل والأرضية	١٧٦
١٦٧	تصميم ناتج عن تكرار متقابل بالرأس	١٧٦
١٦٨	تصميم ناتج عن تكرار منعكس إلى أعلى وإلى أسفل	١٧٦
١٦٩	تصميم ناتج عن تكرار متعكس	١٧٧
١٧٠	تصميم ناتج عن تكرار محوري	١٧٧
١٧١	تصميم ناتج عن التنوع في الملامس	١٧٧
١٧٢	تصميم ناتج عن التكرار المتقابل للورقة النخيلية الريشية من نظامها	
١٧٨	التركيبي الظاهري	١٧٨
١٧٣	تصميم ناتج عن التكرار المحوري الإشعاعي مع التصغير والتكبير	١٧٨
١٧٤	تصميم ناتج عن تكرار محوري متراكب مع التصغير والتكبير	١٧٩
١٧٥	تصميم ناتج عن الشطر والتحريك مع التصغير والتكبير	١٨٠
١٧٦	تصميم ناتج عن تكرار متقابل ومتتابع ومنعكس لجزء من التصميم	
١٨١	المحوري الإشعاعي السابق	١٨١
١٧٧	تصميم ناتج عن الشطر والتحريك	١٨٢
١٧٨	تصميم ناتج على التكرار المتماثل	١٨٣
١٧٩	تصميم قائم على التكرار مع التكبير والتصغير في تماثل	١٨٣
١٨٠	تصميم قائم على شبكية مربعة للورقة النخيلية الريشية من نظام خط البناء	
١٨٤	التابعي مع إضافة بعض الملامس	١٨٤
١٨١	تصميم قائم على شبكية مركبة من المثلثات تشمل الورقة النخيلية في	
١٨٥	تكرار منعكس	١٨٥
١٨٢	تصميم قائم على الشبكية المثلثة يشكل نموذجاً إشعاعياً في شكل سداسي	١٨٦
١٨٣	تصميم ناتج عن الشبكية المثلثة يشكل نموذجاً متماثلاً في شكل سداسي	١٨٦

١٨٤	تصميم ناتج عن الشبكية المثلثة لقطاع من الورقة النخيلية الريشية في
١٨٧	تكرار متنوع
١٨٥	تصميم ناتج عن التكرار للقطاع السابق.....
١٨٦	تصميم ناتج عن التكرار المتقابل لقطاع من الورقة النخيلية الريشية في
١٨٨	شكل سداسي مع التنويع في الظلال.....
١٨٧	تصميم ناتج عن التكرار المنعكس للقطاع السابق من الورقة النخيلية
١٨٨	الريشية في شكل سداسي مع التنويع في الظلال
١٨٨	أساس التصميم القائم على المستطيلات الجذرية.....
١٨٩	تصميم قائم على مستطيل $\sqrt{2}$ للورقة النخيلية الريشية من نظام خط
١٨٩	البناء التتابعي.....
١٩٠	تصميم ناتج عن مستطيل $\sqrt{2}$ للورقة النخيلية الريشية.....
١٩١	تصميم قائم على شبكية مركبة من مستطيلات $\sqrt{5}$ لجزء من الورقة
١٩١	الريشية من نظام البناء التتابعي.....
١٩٢	تصميم ناتج عن التكرار لجزء من الورقة الريشية في نظام البناء التتابعي.....
١٩٣	تصميم ناتج عن التكرار لجزء من الورقة الريشية من نظام البناء التتابعي.....
١٩٤	تطويع شطر طولي للورقة النخيلية الريشية داخل الدوائر المتقاطعة.....
١٩٥	تصميم قائم على الدوائر المتقاطعة.....
١٩٦	تصميم قائم على التكرار للدوائر المتقاطعة مع التصغير والتكبير.....
١٩٧	تصميم قائم على تطويع الوريقات النخيلية داخل الدوائر المتماسية.....
١٩٣	تصميم قائم على تطويع الوريقات النخيلية داخل الدوائر المتبادلة.....
١٩٨	رسم تخطيطي وتطويع قطاع من الورقة الريشية بداخل مستطيلات
١٩٣	$\sqrt{3}$ على نظام المفروكة الإسلامية.....
١٩٩	تصميم قائم على التكرار المنتظم للقطاع السابق.....
٢٠٠	تصميم قائم على التكرار للقطاع السابق في وضع متقابل وجهها لوجه
١٩٤	وظهراً لظهور.....
٢٠١	تصميم قائم على التكرار على نظام المفروكة الإسلامية.....
٢٠٢	رسم تخطيطي يوضح نظام الخط المحيطي الظاهري.....
٢٠٣	رسم تخطيطي يوضح نظام البناء التتابعي.....

٢٠٤	رسم تخطيطي يوضح نظام الخط التركيبي الظاهري..... ١٩٥
٢٠٥	تصميم ناتج عن تكرار متبادل لقطاع من الورقة النخيلية المروحية..... ١٩٦
٢٠٦	تصميم ناتج عن تكرار منتظم لقطاع الورقة النخيلية المروحية..... ١٩٧
٢٠٧	تصميم قائم على مستطيلات $\sqrt{3}$ لقطاع من الورقة النخيلية المروحية..... ١٩٨
٢٠٨	تصميم ناتج عن التكرار لقطاع الورقة النخيلية وإيضاح نظام العلاقات الخطية المتنوعة..... ١٩٨
٢٠٩	تصميم ناتج عن الشطر والتحريك للورقة النخيلية المروحية..... ١٩٩
٢١٠	تصميم قائم على مستطيلات $\sqrt{3}$ لنصف الورقة النخيلية المروحية في متراكب في اتجاه دائري في شكل سداسي..... ٢٠٠
٢١١	تصميم قائم على الشبكية المربعة البسيطة لقطاع من العرجون في نظام الخط التابعي..... ٢٠١
٢١٢	تصميم ناتج عن الشبكية المربعة في تكرار متماثل لقطاع من العرجون في نظام الخط المحيطي الظاهري..... ٢٠٢
٢١٣	تصميم ناتج عن التكرار المتماثل لقطاع من العرجون في نظام البناء التابعي..... ٢٠٢
٢١٤	تصميم ناتج عن التكرار المتنوع لقطاع العرجون مع إضافة بعض الملامس..... ٢٠٣
٢١٥	تصميم ناتج عن التكرار المتماثل لقطاع العرجون مع إضافة بعض الملامس..... ٢٠٣
٢١٦	تصميم قائم على شبكية من المثلثات في شكل سداسي لقطاع من المجموعة الزهرية لنخيل البلح من نظام الخط المحيطي الظاهري..... ٢٠٤
٢١٧	تصميم ناتج عن القطاع السابق في شكل سداسي..... ٢٠٤
٢١٨	تصميم قائم على تكرار لقطاع من المجموعة الزهرية في تركيبها البنائي الظاهري..... ٢٠٥
٢١٩	تصميم ناتج عن تكرار القطاع السابق مع استخدام عامل الشفافية والتراكب بوضع معكوس..... ٢٠٦
٢٢٠	تصميم ناتج عن القطاع السابق نتيجة استخدام عامل الشفافية والتراكب بوضع معكوس..... ٢٠٦
٢٢١	تصميم قائم على التكرار المتبادل للثمرة في نظامها البنائي الظاهري مع إضافة بعض الملامس..... ٢٠٧

٢٢٢	تصميم قائم على شبكية مثلثة تشكل نموذج سداسي للثمرة في نظام الخط المحيطي الظاهري..... ٢٠٧
٢٢٣	تصميمات قائمة على التكرار المحوري والمركزي للثمرة في نظام الخط المحيطي الظاهري، والتراكب جزئي نتيجة الشفافية والتكرار..... ٢٠٨
٢٢٤	تصميم قائم على الشطر والتحريك للمفردة السابقة..... ٢٠٩
٢٢٥	تصميم قائم على الشطر والتحريك للمفردة السابقة مع التصغير والتكبير..... ٢٠٩
٢٢٦	تصميم قائم على الشطر للمفردة السابقة مع التكبير والتصغير في تكرار مائل ومعكوس ومعدول..... ٢١٠
٢٢٧	تصميم قائم على شبكية بسيطة مربعة للثمرة في نظام الخط المحيطي الظاهري في تكرار بسيط متقابل ومتعاكس..... ٢١١
٢٢٨	تصميم قائم على التكرار البسيط والمتعاكس مع إضافة بعض الملامس..... ٢١١
٢٢٩	تصميم ناتج عن التكرار مع إضافة بعض الملامس..... ٢١١
٢٣٠	تصميم قائم على تطويع قطاع من الجذع (الساق) بداخل مربع على نظام البناء التركيبي الظاهري لنخيل الزينة..... ٢١٢
٢٣١	تصميم قائم على شبكية مربعة لجزء من القطاع السابق من نظامه البنائي التركيبي..... ٢١٣
٢٣٢	تصميم ناتج عن تطويع القطاع السابق داخل مستطيل مع إضافة جزأين..... ٢١٤
٢٣٣	تصميم ناتج عن التصميم السابق بإدخال عامل الشفافية والتراكب بوضع معكوس..... ٢١٤
٢٣٤	تصميم قائم على الشبكية المربعة لجزء من الورقة الريشية لنخيل البلح مع التراكب..... ٢١٥
٢٣٥	تصميم ناتج عن الشبكية المربعة لجزء من الورقة الريشية لنخيل البلح مع التراكب..... ٢١٥
٢٣٦	تصميم قائم على الشبكية المربعة مع استخدام عامل الشفافية والتراكب..... ٢١٥
٢٣٧	تصميم قائم على الشبكية المربعة ناتج في تكرار متماثل..... ٢١٥
٢٣٨	تصميم قائم على الشبكية المربعة مع استخدام عامل الشفافية والتراكب..... ٢١٦
٢٣٩	تصميم قائم على الشبكية المربعة والتراكب مع التصغير والتكبير..... ٢١٦
٢٤٠	تصميم قائم على التطويع بداخل مستطيل لقطاع العرجون والجذع..... ٢١٦

٢٤١	تصميم ناتج عن تطويع القطاع السابق بداخل مربع..... ٢١٦
٢٤٢	تصميم ناتج عن التطويع داخل مساحات هندسية مع التكبير والتصغير..... ٢١٧
٢٤٣	تصميم ناتج عن التطويع داخل مساحات هندسية مع التكبير والتصغير..... ٢١٨
٢٤٤	تصميم قائم على الشبكية المثلثة لنصف الورقة النخيلية الريشية والتكرار
٢٤٥	مع الشطر والتحريك والتصغير والتكبير..... ٢١٩
٢٤٦	تصميم ناتج عن التصميم القائم على الشبكية المثلثة لنصف الورقة النخيلية
٢٤٧	الريشية والتكرار مع الشطر والتحريك والتصغير والتكبير..... ٢١٩
٢٤٨	تصميم ناتج عن التصميم القائم على الشبكية المثلثة لنصف الورقة النخيلية
٢٤٩	الريشية والتكرار مع الشطر والتحريك والتصغير والتكبير..... ٢٢٠
٢٥٠	تصميم قائم على التكرار التلقائي لمفردة تشكيلية مستنبطة من زاوية
٢٥١	المسقط الرأسي لنخيل البلح..... ٢٢١
٢٥٢	تصميم ناتج عن التكرار التلقائي للمفردة التشكيلية السابقة في شكل
٢٥٣	متماثل..... ٢٢١
٢٥٤	تصميم ناتج عن التكرار للشكل السابق للمفردة في شكل متزن..... ٢٢٢
٢٥٥	تصميم قائم على التكرار التلقائي لقطاع من أوراق نخيل المروحية عن نظام
٢٥٦	خط البناء التتابعي..... ٢٢٢
٢٥٧	تصميم ناتج من التكرار التلقائي للقطاع السابق مع إضافة بعض الملامس..... ٢٢٣
٢٥٨	تصميم قائم على التطويع لجزء من الورقة الريشية داخل الدوائر بوضع
٢٥٩	رأسي وأفقي..... ٢٢٣
٢٦٠	تصميم ناتج عن التطويع لجزء من الورقة الريشية بإتباع النظام الحلزوني..... ٢٢٤
٢٦١	تصميم قائم على تطويع الورقة الريشية مع المسقط الرأسي لنخيل الزينة..... ٢٢٤
٢٦٢	تصميم ناتج عن تطويع الورقة الريشية مع المسقط الأفقي لنخيل البلح..... ٢٢٥
٢٦٣	تصميم ناتج عن تطويع الورقة الريشية والمروحية بداخل مربع متراكب..... ٢٢٥
٢٦٤	تصميم ناتج عن تطويع الورقة الريشية والمروحية بداخل مستطيل مع
٢٦٥	إضافة الملامس..... ٢٢٥
٢٦٦	تصميم قائم على تطويع المسقط الأفقي لنخيل البلح مع استخدام الشفافية
٢٦٧	والتراكب..... ٢٢٦

٢٥٩	تصميم قائم على الشطر والتحريك مع التصغير والتكبير للمسقط الأفقي
٢٢٦	لنخيل الزينة.....
٢٦٠	تصميم قائم على الشطر والتحريك مع التصغير والتكبير للمسقط السابق.....
٢٦١	تصميم قائم على الشطر والتحريك مع التصغير والتكبير للمسقط السابق
٢٢٦	مع إضافة الملامس.....
٢٦٢	تصميم قائم على نسب متفاوتة لقطاع من ثمرة البلح في تكرار متماثل.....
٢٦٣	تصميم قائم على نسب متفاوتة لقطاع من ثمرة البلح في تكرار متماثل.....
٢٦٤	تصميم قائم على نسب متفاوتة لقطاع من ثمرة البلح في تكرار متماثل.....
٢٦٥	تصميم ناتج عن السابق مع التصغير والتكبير مع الشطر والتحريك.....
٢٦٦	تصميم ناتج عن القطاع السابق مع التصغير والتكبير.....
٢٦٧	تصميم ناتج على التصميم السابق في اتزان متماثل مع تغيير وضع القطاع.....
٢٦٨	تصميم ناتج على التصميم السابق في اتزان متماثل مع تغيير وضع القطاع.....
٢٦٩	تصميم ناتج على التصميم السابق في اتزان متماثل مع تغيير وضع القطاع.....
٢٧٠	تصميم ناتج عن التكبير والتصغير المتداخل للمجموعة الزهرية.....
٢٧١	تصميم قائم على التكبير والتصغير المتداخل للمجموعة الزهرية غير متماثل.....
٢٧٢	تصميم قائم على التكبير والتصغير المتداخل للمجموعة الزهرية بشكل
٢٣١	متماثل.....
٢٧٣	تصميم قائم على الشبكية المربعة لقطاع من العرجون مع ثمرة البلح في
٢٣٣	تكرار متنوع.....
٢٧٤-أ	تصميم من قطاع من ثمار البلح مع العرجون من نظام البناء التركيبي
٢٣٣	الظاهري.....
٢٧٤-ب	تصميم ناتج عن قطاع من التصميم السابق في إتزان متماثل.....
٢٧٥	تصميم قائم على مستطيلات $\sqrt{3}$ لقطاع من العرجون من نظام الخط
٢٣٥	الحيطي الظاهري.....
٢٧٦	تصميم ناتج عن التكرار لمستطيلات $\sqrt{3}$ لقطاع العرجون من نظام
٢٣٥	الخط الحيطي الظاهري.....
٢٧٧	تصميم قائم على تطويع أجزاء من الورقة النخيلية الريشية والمروحية داخل
٢٣٦	الدوائر المتقاطعة.....

٢٧٨	تصميم ناتج عن تطويع أجزاء من الورقة النخيلية الريشية والمروحية داخل الدوائر المتضافرة..... ٢٣٦
٢٧٩	تصميم ناتج عن التطويع داخل الدوائر المتماسسة..... ٢٣٦
٢٨٠	تصميم ناتج عن التطويع داخل دائرة..... ٢٣٦
٢٨١	تصميم قائم على شبكية مربعة لقطاع من نصل سعف نخيل البلح مع الثمار في تكرار متماثل..... ٢٣٧
٢٨٢	تصميم ناتج عن التصميم السابق في تكرار متماثل..... ٢٣٧
٢٨٣	تصميم ناتج عن التصميم السابق في تكرار متماثل..... ٢٣٨
٢٨٤	تصميم قائم على التكرار لقطاع من سعف نخيل البلح مع الثمار..... ٢٣٨
٢٨٥	تصميم قائم على التكرار لقطاع من سعف نخيل البلح مع الثمار..... ٢٣٨
٢٨٦	تصميم ناتج عن التكرار مع التصغير والتكبير السابق من سعف نخيل البلح مع الثمار..... ٢٣٩
٢٨٧	تصميم ناتج عن التكرار مع التصغير والتكبير السابق من سعف نخيل البلح مع الثمار..... ٢٣٩
٢٨٨	تصميم ناتج عن التكرار مع التصغير والتكبير السابق من سعف نخيل البلح مع الثمار..... ٢٤٠
٢٨٩	تصميم قائم على التطويع والتكرار لقطاع من العرجون في إتزان متماثل..... ٢٤١
٢٩٠	تصميم قائم على التكرار والتركيب مع التصغير والتكبير لقطاع العرجون السابق..... ٢٤١
٢٩١	تصميم قائم على التكرار والتباين لقطاع العرجون السابق في وضع متماثل..... ٢٤٢
٢٩٢	تصميم قائم على التصغير والتكبير مع التراكب لقطاع من العرجون في وضع متماثل..... ٢٤٣
٢٩٣	تصميم ناتج عن التصميم السابق لقطاع العرجون في وضع متوازي..... ٢٤٣
٢٩٤	تصميم ناتج عن التصميم السابق (شكل رقم ٢٨٩) نتج عن عامل الشفافية والتراكب بوضع معكوس..... ٢٤٤
٢٩٥	تصميم ناتج عن التصميم السابق (٢٩٢) نتج عن عامل الشفافية والتراكب بوضع معكوس..... ٢٤٤
٢٩٦	تصميم قائم على التكرار لقطاعات متنوعة كالثمرة والعرجون والزهرة..... ٢٤٥

٢٩٧	تصميم قائم على التكرار لقطاعات متنوعة كالثمرة والعرجون والزهرة..... ٢٤٥
٢٩٨	تصميم نتج عن الشفافية والتراكب بوضع معكوس من التصميم السابق..... ٢٤٥
٢٩٩	تصميم قائم على التكرار مع التصغير والتكبير لعنصر النخلة كاملاً من
	نظام الخط المحيطي الظاهري للمسقط الرأسي..... ٢٤٦
٣٠٠-أ	تصميم ناتج عن التكرار بداخل شبكية غير منتظمة..... ٢٤٦
٣٠٠-ب	تصميم ناتج عن التصميم السابق بإستخدام الشفافية والتراكب..... ٢٤٧

الفصل الأول

«موضوع الدراسة»

المقدمة :

بات من المسلمات في عالمنا المعاصر اختلاف رؤية الإنسان لكل ماحوله من أمور الكون الفسيح، سواء كانت هذه الرؤية استشعاراً بما يحيط به من حقائق مجسده أو قضايا وأمور تباينت فيها وجهات النظر. كلٌ يراها وفق معطياته واهتماماته ودرجة تمحوره حول ذاته.

إلا أن مايعنينا في هذا البحث هو الرؤية الفنية لما يحيط بنا من طبيعة تنبض بقدره وإبداع الخالق جل وعلا. ويندرج تباين هذه الرؤية ماين ضعف الإدراك أو سطحية الرؤية إلى التأمل والاستبصار بكل ما تنطق به نعم الخالق، في إبداعه لهذا الكون.

فالطبيعة بهيئاتها اللانهائية تعد مصدراً من مصادر الرؤية الفنية وإثراء الإنتاج الفكري والفنى، لما يتوفر فيها من نظم بنائية وقيم جمالية لأشكال الكائنات الطبيعية. ولما كانت هذه النظم متوافرة في الطبيعة «فإنه يمكن التعرف عليها ورؤيتها عن طريق الإدراك البصرى الذي هو نتاج عملية الرؤية البصرية والعوامل الذاتية، فالإدراك هو نتاج نهائى لعملية تفاعل الإنسان مع العالم المحيط به» (جبرم، ٣٤، ص ٣٣).

لذلك نبهنا الخالق إلى رؤية إعجازه في كل ما حولنا من مخلوقات وكائنات، ومن كلمات الله التي تدعو الإنسان الى استخدام عينيه ليرى وتلفت نظره قائلة «ألم تر»، «أفرأيت»، «أرأيتم»، «أفلا تبصرون»، «قل سيروا في الأرض فانظروا». وما هذه الايات إلا قليل من كثير تدعو الإنسان أن يعي ويدرك هذا الكون الذي أحكم خلقه وأبدع نظامه. فتأمل الطبيعة هو تبصر في قدرة الخالق الأعظم.

وقد قدم لنا العلم الحديث بأبحاثه واجتهاداته بعضاً مما نبهنا إليه الكتاب الكريم. فقد ذكر في عثمان عن أتانيف Atteanive في دراسته عن الإدراك البصري «إن عملية تلقي المعلومات في مجالنا المرئي تزيد بكثير عما نستخدمه بالفعل فشبكية العين تقوم بتسجيل ما لا يقل عن أربعة ملايين مخروطي ضوئي، لكننا رغم ذلك لا ننتبه إلى معظم هذه المرئيات ولا ندرك إلا ما توجه إليه انتباهنا». (عثمان، ٦٣، ص ١٠)

وقد وضع جومبرش (Gombrich, 88, p36) بأن فهم النظام الطبيعي وإمكانية إدراكه لا يأتي بمجرد النظرة السطحية المتعجلة، حيث ين أن هناك عدة مستويات للرؤية الطبيعية، وأن هذه المستويات يختلف كل منه عن الآخر، فهناك الرؤية «Seeing» والنظرة «Looking» والانتباه «Attention» والقراءة «Reading». والمستوى الأخير هو المستوى المطلوب لدارسى الفن، لأنه يتضمن الرؤية التحليلية القائمة على قراءة كل ما تحويه الأشكال المرئية من نظم وقيم، وهو الأمر الذى يجب أن تتجه إليه رؤية الفنان الحق للطبيعة.

فالتبيعة دائماً وأبداً أهم مصدر من مصادر الرؤية الفنية وإثراء الإنتاج الفكري والفنى، والتأمل فى قدرة الخالق عز وجل. وجذور الفن الأولى قد نبتت من أعماق الطبيعة فأثمرت أعمالاً فنية رائعة تبدو قريبة أحياناً من الأشكال الواقعية الطبيعية، وأحياناً أخرى محورة وبعيدة عنها. كما استعان الفنان بكل ما وقع عليه نظره من أشياء طبيعية، حيوانية كانت أم نباتية، واختلف أسلوبه فى تناول محتويات الطبيعة باختلاف الزمان والمكان الذى يعيش فيه.

ولقد تمكن الفنان من الوقوف على كثير من الأسرار العميقة للطبيعة فلم تعد النظرة للطبيعة بمعناها البصري الفوتوغرافي أو الالتزام بتمثيل الواقع وفقاً للمظاهر المحسوسة بالعين المجردة بل تعدى ذلك إلى آفاق رحبة وعميقة، ومن أهم ما كشفت عنه المعرفة الحديثة حول مفهوم الطبيعة هو أن كل الموجودات متوقفة على قوانين جوهرية تسري فى بنيتها وتنظم علاقاتها واتساقها (دسوقي، ٤١، ص ١٥). فالتبيعة هى المصدر الأول لكافة الأسس التشكيلية التى تقوم عليها الابتكارات الفنية، فالنظم البنائية التى خلقها الله عز وجل فى النبات ليست بالأمر اليسير، ولا يمكن إدراكها بمجرد النظرة العابرة بل تحتاج إلى دراسة واعية لها، ولما تحويه من قيم لاحصر لها.

وعلى الرغم من ثراء وتنوع الأشكال الطبيعية التى يتعامل معها الفرد يومياً والتى تحوي نظاماً نباتية تتضمن قيماً جمالية وفنية إلا أنه لا يتنبه إلى مواطن الجمال فيها، لإنشغاله الدائم ولنظراته العابرة السطحية المألوفة للطبيعة. «وقد أثبتت سيكولوجية الإدراك أن اكتساب العادات الإدراكية المعتادة لا تمكن الفرد من التعامل بكفاية مع ما يراه، سواء كان ذلك بكيفية أو بكمية ما يرى» (عثمان، ٦٢، ص ١٤). وقد أكدت جون ماكفى (Mcfee, J., 93, p26-30) على أهمية دراسة

عيوننا على ما حولنا فقد تعمى معرفتنا السابقة كحقيقة إدراكنا للحقائق الموضوعية في النظم الطبيعية للأشكال المرئية فترانا لا نستجيب لها رغم استقبال عيوننا لهذه الحقائق». (Mcfee, J., 93, p26-30)

ومعظم الابحاث تشير الى أن معظم معلوماتنا عن العالم الخارجى تأتي عن طريق حاسة الإبصار (أبو حطب، ٢، ص ٩). وتقوم العين بما يسمى بعملية الإدراك البصري. «...ولذا نالت عملية الإدراك البصرى إهتماما كبيرا من علماء الإدراك. ويمكن القول إن مايربو عن ٩٠٪ من معلوماتنا تأتي عن طريق حاسة الإبصار» (عثمان، ٦٣، ص ٧). وعليه تصبح عملية توجيه منظور الرؤية لتوظيف واستثمار حواسنا البشرية أهم وأخطر القضايا التى يجب أن يتبناها المربون بشكل عام ومعلموا التربية الفنية بشكل خاص. فإذا كان الاستشعار والتأمل والاستبصار لحقائق الكون وإعجاز الخالق حقاً لكل إنسان فهو واجب تمليه طبيعة معلم التربية الفنية ورسالته فى مجتمعه.

ويتعدى دور معلم التربية الفنية هنا حدود المهام التقليدية ليصل بالنشء الى مرحلة التعمق فى استيعاب معطيات الكون الفسيح، الذي تضاعف، مع تأمله وتعمقه فيها، درجة إيمانه وفهمه لعظمة الخالق جل وعلى.

ولهذا فقد لفتت معظم الدراسات نظر العاملين فى مجال التربية الفنية إلى ضرورة توجيه اهتمام التلاميذ إلى كيفية الرؤية الصحيحة للطبيعة وإدراكها، بناء على تنمية وعيهم الإدراكي الذي يتغلغل الى إدراك حقيقة وفهم طبيعة بنائها وتركيبها، كما لفتت نظر الفنان إلى ضرورة تأمل الأشكال الطبيعية وتفحص ما تتضمنه من قيم جمالية، والانتباه إلى كل ما حوله والذي يقع فى مجاله الإدراكي لتوجيه شعوره إلى الموقف الإدراكي ككل، أو نحو أجزائه مما يزيد فى محصلته الإدراكية.

ومن هنا فقد رأت الباحثة أهمية زيادة المحصلة الإدراكية للمتعلمين من خلال توجيه منظور الرؤية لديهم، إنطلاقاً من تجربتها الشخصية كمعلمة فى مجال التربية الفنية، هذا من جانب. أما الجانب الآخر، فقد استشعرت الباحثة مكانة الحياة النباتية بشكل عام فى إطار منظور الطبيعة ككل والنخيل بشكل خاص، بما له من مكانة متميزة فى تراث وحاضر ومستقبل المملكة، بالإضافة الى أهميته الاقتصادية كأحد المحاصيل الرئيسية للمملكة. ولا أدل على مكانة النخيل من اتخاذه عنصراً

أساسياً في شعار علم المملكة، والنخيل رغم ما يبدو للوهلة الأولى من تماثله، إلا أنه يملك كل مقومات وخصائص الحياة النباتية من تنوع في الهيئة والشكل والسمات والقيم الجمالية.

مشكلة البحث :

استشعرت الباحثة خلال عملها كمعلمة للتربية الفنية أن هناك موضوعاً موحداً يواجه طالبات المدارس بمراحلها المختلفة خلال دراستهن لمادة التربية الفنية ألا وهو رسم أشجار النخيل. وذلك إنطلاقاً من ارتباط منهج التربية الفنية بالبيئة المحلية. إلا أن النتائج التي لاحظتها الباحثة وأكدتها الدراسة الاستطلاعية* التي قامت بها على عينة من طالبات المرحلة المتوسطة، قد أكدت على أن تناول الأشكال الطبيعية كالنخيل يظل تناوياً سطحياً تقليدياً يقوم على العناصر المحفوظة لدى الطالبات، مما يجعلها آلية ومتكررة تنأى بهن عن الابتكار والإبداع. مما يمكن معه بلورة عناصر المشكلة فيما يلي :-

- رؤية سطحية تقليدية لعناصر الطبيعة تقف عند حد الأشكال الظاهرة المحفوظة.
- ضعف العائد من هذه الرؤية، والذي ينعكس في الحد من معدلات استشعار القيم الجمالية للطبيعة والبيئة المحيطة.
- تقلص الأفكار والقدرات الإبداعية المستلهمة من الطبيعة.
- ضعف الناتج الإبداعي والابتكاري في الأعمال الفنية المرتبطة بالطبيعة.

أهداف البحث :

يهدف هذا البحث إلى :

- دراسة أشجار النخيل من خلال مدخلين أساسيين هما الطبيعة والتراث بالإضافة إلى نماذج من الأعمال الفنية المعاصرة وذلك لتحقيق الأهداف التالية :
- تنمية الوعي الإدراكي والقدرة الإبداعية لدارسي التربية الفنية من خلال توسيع وتعميق مدى الرؤية لمفردات البيئة المحيطة.

* ملحق رقم (١)

- استخلاص العلاقات التشكيلية والقيم الجمالية لمختارات من العناصر النباتية لبعض أشجار النخيل.

- التعرف على القيم الجمالية والأساليب التشكيلية للعناصر النباتية التي اتسمت بها الفنون الزخرفية الإسلامية من خلال تحليل بعض النماذج التاريخية.

- استثمار نتائج الدراسة فى إنتاج مجموعة من التصميمات الزخرفية المبتكرة (تجربة شخصية للباحثة).

حدود البحث:

اقتصرت حدود هذه الدراسة على مايلي :-

- دراسة وتحليل النظام البنائي والقيم الجمالية لمجموعة مختارة من العناصر النباتية «العائلة النخيلية» ونظراً لكثرتها تم اختيار نوعين منها هما نخيل البلح Palmdate ونخلة الزينة بالميرا Palmyra حيث تناولت الباحثة بعض الأجزاء من كل منهما فمن نخيل البلح اختارت أربعة أجزاء هي :

١- السعف ٢- العرجون ٣- الزهرة ٤- الثمرة.

ومن نخلة الزينة اختارت جزأين هما : ١- الساق ٢- الأوراق.

- دراسة وتحليل مختارات من التراث الإسلامى التى تناولت النخيل كعنصر زخرفى.

- دراسة وتحليل مختارات من أعمال الفنانين المعاصرين الذين تناولوا النخيل كعنصر زخرفى.

- اقتصرت تجربة البحث على تجربة شخصية للباحثة.

- تنفيذ جميع التصميمات الزخرفية باللونين الأسود والأبيض.

تساؤلات البحث:

- ماهي الأسس البنائية والقيم الجمالية المستخلصة من دراسة وتحليل أشجار النخيل فى الطبيعة وفى التراث؟.

- هل يمكن الاستفادة من العلاقات التشكيلية المستخلصة من تحليل النظام الجمالى للعناصر النباتية فى إنتاج تصميمات زخرفية مبتكرة تثري مجال التصميم الزخرفى؟.

منهج البحث:

اتبعت الباحثة المنهج الوصفى التحليلي، والمنهج التطبيقي حيث إنها قامت بدراسة وصفية وتحليلية لمختارات من العناصر النباتية الطبيعية (أشجار النخيل) وتحليلها للتعرف على نظامها البنائي

واستخلاص ما بها من علاقات تشكيلية وقيم جمالية، بالإضافة إلى دراسة وتحليل بعض الزخارف الفنية النباتية من التراث، للتعرف على نظمها التشكيلية وقيمها الفنية. كما قامت باختيار وتحليل مجموعة من الاعمال الفنية المعاصرة، التي كانت النخلة أحد عناصرها الزخرفية الأساسية.

كما اتبعت الباحثة المنهج التطبيقي من خلال التجربة الشخصية القائمة على نتائج الدراسة السابقة.

أهمية البحث :

ترجع أهمية هذا البحث الى :-

- توسيع مدى وعمق الرؤية لعناصر الطبيعة بالإضافة إلى توضيح مداخل جديدة لتناول هذه العناصر الطبيعية النباتية ممثلة في أشجار النخيل كأحد المصادر الخصبة للتصميمات الزخرفية، ومن هنا ترى الباحثة أن هذا البحث يمكن أن يساهم في تنمية الرؤية البصرية التي تعد أساساً لإثراء مجال التربية الفنية بشكل خاص والذوق العام بشكل أشمل، فعن طريقها تنمو قدرات الفرد وخبراته من خلال المشاهدة الواعية لعناصر الطبيعة.

- المساهمة في زيادة الاستبصار بثراء الزخارف النباتية مما يساعد على اتساع وتنوع منظور الرؤية الفنية لدارسي الفن.

- المساهمة في الكشف عن النظم البنائية والقيم الجمالية لأشجار النخيل مما يثرى مجال التصميمات الزخرفية في التربية الفنية، وذلك من خلال العلاقات التشكيلية التي تربط بين عناصر ومكونات النبات ككل، أو القوانين الخاصة بكل جزء فيه كالجزع، والورقة، والعرجون، والزهرة، والثمرة، مما يساعد على إكتشاف إبداعات ورؤى جديدة للقيم الجمالية المتضمنة في جنبات الطبيعة كالإيقاع، والخط، والملمس، ونظم التكرار، والتي تظهر في اطراد أجزاء النبات وتتابعها، والتي تعطي نمطاً خاصاً يعد من خصائص نمو الأشكال النباتية وتكاثرها.

- يمكن أن يعالج هذا البحث افتقار الدراسات العربية - في حدود علم الباحثة - إلى أى دراسة خاصة عن أشجار النخيل - رغم توافر اشجار النخيل في كل بيئة - فلم تختص أى دراسة بدراستها من الزاوية التشكيلية، بل اقتصرت الدراسات على أساليب استخدام الخامات الطبيعية لأشجار النخيل كخامات قابلة للتشكيل في مجال الأشغال الفنية، ولم تنظر إليها كقيمة تشكيلية في حد ذاتها يمكن الاستفادة منها في مجال التصميم الزخرفي.

- يمكن أن يسهم هذا البحث فى الرقى بمستوى الرؤية وخططها لدى الناشئين مما يستجيب ودعوة التفكير والتأمل فى خلق الله، ويكسبهم عادة عمق الإدراك لكل مايعن لهم من قضايا وأمور.
- يمكن أن يسهم هذا البحث فى تنمية القدرة الإبداعية لدارسي التربية الفنية.

إجراءات البحث:

- للإجابة عن تساؤلات هذا البحث تتبع الباحثة الخطوات التالية :-
- استعراض الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع البحث فى محاولة للتعرف على بعض الأسس البنائية والتحليلية والقيم الجمالية للعناصر النباتية، وذلك بالعمل على المحاور التالية :
- أ- دراسات تناولت الزخرفة النباتية فى التراث الإسلامى.
- ب- دراسات تناولت النظام البنائى للنبات من خلال تحليل الرؤية البصرية والمجهرية.
- التعرف على النظم التشكيلية والقيم الجمالية للعناصر النباتية الزخرفية من خلال :
- أ- تحليل مختارات من الأعمال الفنية الإسلامية التى استخدمت النخلة.
- ب- تحليل مختارات من أعمال الفنانين المعاصرين الذين تناولوا النخلة فى أعمالهم.
- دراسة تحليلية لبعض أنواع النخيل على النمط الموضح بحدود البحث للوصول إلى الأسس البنائية والقيم الجمالية لها.
- توظيف نتائج الدراسة التحليلية ونتائج الدراسات السابقة فى صياغة تجربة الباحثة الشخصية.
- تحليل نتائج التجربة الشخصية ومناقشتها.

مصطلحات ومفاهيم البحث:

القيم الجمالية "Aesthetic Values" :

- يذكر صليبا «أن القيمة مرادفة للثمن إلا أن الثمن قد يكون مساوياً للقيمة أو زائداً عليها، أو ناقصاً عنها والقيمة تطلق على كل ما هو جدير باهتمام المرء وعنايته» (٥٦، ص ٢١٢).
- كما يعرف اللقانى القيم بأنها «محصلة تفاعل الإنسان بإمكاناته الشخصية مع متغيرات اجتماعية وثقافية معينة، وأنها محدد أساسى من المحددات الثقافية للمجتمع» (٣٠، ص ١٢).
- ويعرف أبو ريان القيم بأنها «مثل فوق الحس والعالم الحسى، وهى مصدر الالتزام الفنى أو الجمالى والالتزام الخلقى، فى إطار مبعث القيم الحق والخير والجمال. كما يعرفها أيضاً بأنها تتحدد وفقاً لثلاثة عناصر مترابطة هى الفنان، والعمل الفنى والمتذوق للعمل الفنى.» (٣، ص ٨)

تعرف موسوعة جرولير الجمالية كفلسفة تميز الظاهرة الجمالية بشكل عام كما في الطبيعة أو في المظاهر الثقافية والعلوم والرياضيات مروراً بالفن باعتباره جمالاً فقط. (Grolier Academic Encyclopedia, 89, p130)

ويذكر سنتيانا Santayana (٣٥، ص ١٩) بأن الأحكام الجمالية مدارها القيم التي يضيفها الإنسان، لأن الحكم الجمالي قائم على خيرة مباشرة بالحسن ولا يستهدف غاية سوى المتعة المباشرة التي تنتشي بها نفس المشاهد.

ويذكر سالم القيم الجمالية بأنها «أساليب وقواعد تحدد الغايات أو الوسائل التي يتعين على الفنان أو المدرسة الفنية أن تلتزم بها فهي كموجه للتعبير الفني.» (٥٠، ص ٤١)

وتقصد الباحثة بالقيم الجمالية : أنها جملة من المعايير تتضمن صفات وخصائص العمل الفني وقواعد وأساليب تشكيلة كالإيقاع والخط والاتزان... الخ وترتبط بمفاهيم التذوق الفني، والتي يمكن في ضوءها أن يصدر الناقد حكمه على قيمة هذا العمل.

النظام "System" :

يعرف صليبا (٥٦، ص ٤٧١) النظام بأنه الترتيب أو الاتساق، والنظام بالمعنى العام أحد مفاهيم العقل الأساسية ويشمل الترتيب الزمني والترتيب المكاني الترتيب العددي، والقوانين والغايات، والقيم الأخلاقية والجمالية.

ويعرف عبد الحميد وعبدالرزاق النظام بأنه «تجميع لعناصر أو وحدات تتخذ شكل أو آخر من أشكال التفاعل المنظم والاعتماد المتبادل.» (٦٠، ص ٣٨٢)

ويعرف السلمي النظام بأنه «الكيان المتكامل الذي يتكون من أجزاء أو عناصر، متداخلة تقوم بينها علاقات تبادلية من أجل أداء وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية بمثابة الناتج الذي يحققه النظام كله.» (٢٢، ص ٣٢)

ويعرف مرسى النظام بأنه «مجموع العلاقات المرتبطة والأجزاء المتصلة ومتعلقاتها في تفاعل متبادل وتتخذ في اتجاهها نحو هدف واحد.» (٧٦، ص ١٧٩)

يعرف البورت Allport النظام «بأنه تنظيم كلي محدد بعناصر ديناميكية تتداخل، وبينها علاقات تبادلية مستمرة طبقاً لقوانين معينة، هي في مجموعها خصائص مشتركة تميزها عن غيرها في النظم أو لها نشاط خاص يجعلها متكاملة ووحدة واحدة.» (82, p428)

وتقصد الباحثة بالنظام بأنه : كيان عام تترابط عناصره ومكوناته في تفاعل منظم لخدمة الشكل العام.

البنائي "Structural" :

عرف ريد Read البنائي بأنه «الفكر الذي يعنى في محتواه المركب الكلى للعلاقات الإنسانية مع الحياة، وأسلوب التفكير والعمل والإدراك والمعيشة، وأن أى شئ فى الحياة في اتجاه النمو والاتساع والتطور هو بنائي.» (عبدالحليم، ٥٨، ص ٤٨٠)

كما اهتم البنائيون فى أعمالهم بحساب العلاقات الرياضية عند بناء الشكل، والبنائية تؤكد ضرورة العلم والمعرفة والفكر كدعامة لكل إنتاج. أى أنها التفكير والعمل والإدراك والمعيشة والتطور والنمو.

كما عرف جابو Gabo الفكر البنائي بأنه أول الحركات الفنية التى نادت بقبول عصر العلوم كأساس لعالم مدركات الحياة الإنسانية الظاهرة والباطنة، إذ أنه اعتبر الطبيعة والحياة يخفيان نوعية لانهائية من القوى والمظاهر التى لا ترى مجردة، وأن تلك القوى تعد أكثر أهمية، ويجب التعبير عنها وتثبيتها بصورة ليست تابعة فقط عن طريق المنطق ولكن عن طريق الإدراك والمشاعر المباشرة نحو الطبيعة والحياة. (عبدالحليم، ٥٨، ص ٤١٤)

النظام البنائي "The Structural System" :

عرف خليل النظام البنائي في مجال الخط بأنه «صفات الحرف المتعلق بصورته الشكلية وما يتعلق بها في وجود عنصر الحركة في شكل الحرف، ونسبته وتناسبه طولاً إلى عرضاً، ومدى استخدام عناصر زخرفية ملحقه بالحرف ودرجة قابلية الحرف للتركيب.» (٣٩، ص ٩)

وعرف الخولي (١٥، ص ٢٤) النظام البنائي في النبات بأنه نابع من تراكيب النباتات ومسارات تكويناتها ونموها التي اتخذت كنماذج للنسق والنظم، واستفيد من تشكيلاتها البنائية كحلول للتكوين والتصميم في مجال الإبداع الفني.

وتقصد الباحثة بالنظام البنائي ذلك النمط التركيبي لأشجار النخيل وما يحويه من عناصر وأجزاء متداخلة، ذات علاقات متبادلة ونظام تكوينه وشكله الخارجي، ونسبته وتناسبه طولاً وعرضاً، حيث يستفاد من تشكيلاته البنائية في مجال التصميم الزخرفي مع مراعاة الباحثة أسس التصميم المتنوعة كالإيقاع والتكرار والنسبة والتناسب والاتزان.

التصميم الزخرفي "Ornamental Design" :

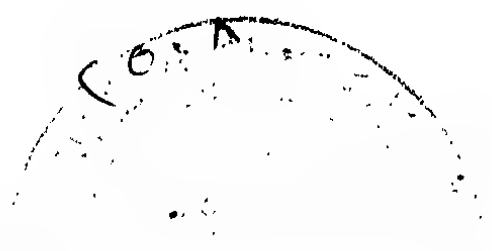
كما تعرض قاموس اكسفورد للتصميم على أنه تخطيط لغرض معين أو خطة نمت في العقل لشيء ما بغرض تنفيذه. (Harold, 90, p)

ويعرف سكوت Scott (٥١، ص ٥) مفهوم التصميم في مجال الفنون بأنه «العمل الخلاق الذي يحقق غرضه».

وذكر عبدالحليم ورشدان (٥٩، ص ٩) أن عملية التصميم تعتمد على قدرة المصمم على الابتكار لأنه يستغل ثقافته وقدرته التخيلية ومهارته في خلق عمل يتصف بالجدة، ولأن التصميم عمل مبتكر يؤدي إلى تحقيق الغرض أو الوظيفة التي وضع من أجلها.

وقد أكد نفس المعنى زكي بقوله «فعملية التصميم تأتي عن طريق دراسة واعية، وملاحظة دقيقة ويكون التصميم نتاجاً لفكرة مسبقة وضعها المصمم ليصل إلى نتيجة عقلية، يحلل ويفسر ويصيغ الشكل ليكشف نظم وعلاقات جديدة، أو لتوضيح نظم موجودة بالفعل.» (٤٩، ص ١١٣)

ويعرف نورمان Norman (94, p10) التصميم بأنه عملية تحتاج لممارسة مستمرة بهدف التوصل لشكل أو تحقيق نمط أو وجهة نظر.



عرف البسيوني (١٢، ص ٥٣-٥٥) التصميم بأنه من أهم صفات العملية الابتكارية، ويقصد به صياغة العلاقات التشكيلية بإحكام واع يخدم بناء العمل الفني، كما يتضمن التصميم معنى التكوين، ويرتبط معناه بالمصطلحات الفنية على أنها التخطيط العام، أو الفكرة الكلية للعمل الفني.

ويعرف كل من حمودة (٣٦، ص ٩٨)، وشريف (٥٤، ص ١١) التصميم الزخرفي بأنه ترجمة لموضوع معين بفكرة مرسومة هادفة، لها علاقة تامة بوسيلة التنفيذ والمكان المعد له، وتضيف شريف بأن البعض يرون التصميم الزخرفي أنه نوع من الزينة، إلا أن معناه الحقيقي عمل أكثر من مجرد الزينة، وينظر إليه على أنه أمر غير ضروري لشكل الشيء، فهو يضاف إلى الشيء بعد صنعه، ولكن التصميم الزخرفي يجب أن يكون جزءاً من العمل منذ بدايته، فالتصميم الجيد بمعناه الصحيح يعطينا التصميم التركيبي، ويؤكد استناداً على صفاته الجميلة الجذابة، لهذا يجب ألا يكون التصميم الزخرفي وحدة منفصلة عن العمل.

وتقصد الباحثة بالتصميم في مجال الدراسة الإتيان بعمل يتصف بالجدة، كما يؤدي إلى تحقيق الغرض الموضوع من أجله والتصميم الزخرفي عملية تنظيم عناصر مرئية للهيئة الفنية، تقوم على الخط، واللون، والملمس، والفراغ، والمساحة، لتحقيق الأسس الفنية كالإتزان، والتماثل، والتناسب، والتكرار، بحيث تتلاءم كلها لخدمة الشكل العام.

الخط "Line" :

وقد عرف رياض (٤٥، ص ٥٨) الخط على أنه سلسلة من النقاط المتلاصقة يحدد بعداً أو اتجاهاً، لكنه معبأ بطاقة وقوي حركة كامنة، تجري في هذا الاتجاه وتتجمع في نهايتي الخط، سواء كان مستقيماً، أو منحنياً أو متموجاً.

يعرف حمودة «الخط هندسياً بالآثر الناتج عن تحريك نقطة» (٣٦، ١٢). وتقول أبو طالب «إن الخط يعني نقطة متحركة في اتجاه معين تاركة وراءها أثراً، وتبعاً لنوع الحركة واتجاهها يمكن تمييز أنواع الخطوط، فهو إما مستقيم أو منكسر أو منحن. والخط يمكنه حصر فراغ أو تحديد مساحة، أو محيطاً خارجياً لجسم أو شكل معين، وله دور في إظهار المفردة أو العنصر الزخرفي فهو يحدد هيكلها.» (٤، ص ١٥٠)

ويذكر البسيوني «أن للخط معني خاصا في الفن التشكيلي، فقد يعني كل نقطة متحركة تحصر شكلاً، أو محيطاً لخارج جسم معين فالخط وسيلة للبناء التشكيلي حيث لا يقتصر على الأداء الخطي، دون النظر إلى القيمة التشكيلية، فهو نظام أساسه التنوع في اتجاه الخط، حين يمتد، أو يتثنى، أو يتقوس، أو يزداد رفعاً أو سمكاً». (١٠، ص ٢٧-٢٨)

وتقصد الباحثة بالخط في مجال الدراسة سلسلة من النقاط المتصلة بعضها ببعض، توضح موضعاً، وتحتوي على قوى كامنة تظهر بالتحريك لتعبر عن المسار سواء كان لتحديد هيئة الشكل من الخارج أو يسري الخط داخل الشكل لإظهار تفاصيل وتحقيق الوحدة في العمل. وتبعاً لنوع الحركة يمكن تحديد أنواعه فمنه المستقيم، والمنكسر، والمنحني، ويمكن استغلاله في تشكيلات لا حصر لها.

الإيقاع "Rhythm" :

تذكر مطر (٧٨، ص ٣) بأن الإيقاع Rhythm في الصورة تكرر الكتل والمساحات مكونة «وحدات» Units قد تكون متماثلة تماماً أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات Intervals.

يعرف مايرز «الإيقاع أو التردد بأنهما مصطلحان مترادفان يعبران عن التنظيم الذي يحكم العمل الفني، فيعطيه القوة والحيوية، ويحقق قيمة جمالية كما أكد على وجود التردد في جميع مجالات الحياة كنتيجة للنشاط الطبيعي فالخطوط المتكررة الموجهة في ورقة الشجرة، والحلقات المركزية الموجودة في الشجر وضربات الأمواج على الشاطئ تعطينا كلها أمثلة للتردد والإيقاع الموجود في الطبيعة». (٧٢، ص ٢٦٤)

ويذكر الرزاز أن الإيقاع «يتواجد حينما يحاول الفنان أن يحقق الوحدة والاتزان والتعادل في تصميماته، ويعبر الإيقاع عن الحركة ويتحقق عن طريق التكرار بغير اليه باستخدام العناصر الفنية» (٢٠، ص ٥٦).

يعرف لاير Lauer الإيقاع بأنه أساس من أسس التصميم يرتكز على العنصر أو الوحدة التشكيلية، بطريقة الانتشار في العمل الفني محققاً نوعاً من الإيقاع البصري (الرئي)، ويمكن أن يكون بعض الإيقاع البصري مفاجئاً والبعض الآخر متتابعاً أو متبادلاً (92, p62).

ويوضح سكوت Scott أن الإيقاع «أهم قيمة انسانية في الأعمال الفنية عبر التاريخ، فهو يعمل على استمرار الوحدة والتوافق في البناء الفني، أى يربط أجزاءه المختلفة محققاً التجانس والانسجام.» (٥١، ص ٥)

وتتفق الباحثة في تعريفها للإيقاع مع كل من الرزاز، لاير، سكوت.

التكرار "Repetition" :

يعرف النشار (٣٢، ص ٥٢-٥٣) التكرار بالإيقاع والوحدة والتنوع، بمعنى ألا يفقد الشكل أو الوحدة المفردة خصائصها البنائية، وسواء كانت صفة التكرار للشكل أو الوحدة المفردة تتحقق خلال عنصر من عناصر العمل الفني أو أكثر (الخط، المساحة، اللون، الملمس)، أو كان توظيف التكرار خلال نسق مطرد للتبادل أو التآلف، أو التقابل أو التضافر أو التابع أو الانتشار. وسواء كان هذا التكرار أو التزديد يتبع نظاماً ثابتاً أو غير ثابت، بسيطاً أو مركباً، أو كان يتبع اتجاهها رأسياً أو أفقياً أو مائلاً أو دائرياً أو حلزونياً، بمعنى ألا يعمل توظيف التكرار على الإخلال بالمنطق الجمالي للإيقاع والوحدة والتنوع.

ويذكر حمودة «أن للتكرار أساليب كثيرة، تجمع بين العديد من النظم الزخرفية في التكوينات التي تضم أكثر من وحدتين، أو تزيد عن مجموعتين من الوحدات، بشرط التشابه التام بينها، وتمثل في الظواهر الطبيعية كأسراب الطيور في السماء ومسيرات الإبل والقوافل عبر الصحراء.» (٣٦، ص ٧)

وتقصد الباحثة بالتكرار في مجال الدراسة أنه استثمار شكل أو عنصر أو أكثر ذي بعدين، فيتم التوظيف خلال أساليب متعددة كالتبادل والتقابل والتابع والانتشار كما يتبع النظام البسيط

والمركب، أو يتبع الاتجاه الرأسي أو الأفقي أو المائل أو الدائري، مع الحفاظ على الخصائص للعناصر النباتية وقيمتها الجمالية عند استثمارها.

النسبة والتناسب "Proportionment & Proportion" :

يذكر سكوت Scott (٥١، ص ٥٩-٦٠) بأن النسبة موجودة في أخص خصائص الهيئات الطبيعية، وتظهر واضحة في الحجم وعدد الأجزاء، ودرجات زوايا الجذوع، والأفرع التي تتكون فيها هيئات الأشكال. وهذه النسب بدورها تخلق إيقاعاً مكرراً للأشكال والأحجام والتنغيمات. جاء في قاموس «ويستر كولجيت» أن التناسب هو العلاقة في الحجم والكم والدرجة بين شيء وآخر.

ويعرف حمودة «التناسب بأنه صفة عامة في كل ما يحيط بنا في الحياة من العناصر، وهذه الصفة تحقق جمال كل ما في الطبيعة وتوافر التناسب أساسي وهام في تكامل العمل الفني وقد حاول الفنانون تحقيقه في أعمالهم، واتبع كل منهم طريقته وأسلوبه الخاص، فالفنان اليوناني مثلاً جعل لأعماله الفنية مقاييس دقيقة وقوانين ثابتة خضع لها في كل إنتاجه الفني. أما الفنان المعاصر فقد حقق النسبة والتناسب في أعمال وعناصر إنتاجه، ويهدف إلى الوصول نحو التكامل الفني دون التمسك بالقوانين والقواعد المحفوظة، فالنسب بالنسبة له تحقيق العلاقات، وتالف العناصر وارتباط الوحدات وانسجام الألوان». (٣٦، ص ٩٩)

ويذكر سالم (٥٠، ص ١٠١-١٠٢) بأن التناسب يعنى النسبة بين مكونات أو عناصر العمل، فالتناسب ضروري لتحديد معني الجمال وهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها.

وتتفق الباحثة مع التعريف السابق.

الانزان "Balance" :

وهو وسيلة عملية للوزن، وهو وسيلة تقابل اثنان متساوية على كفتين متدليتين من نهايتي مستوى واحد ذات نقطة ارتكاز دقيقة في الوسط. (Grolier Acadmic Encyclopedia, 89, p30)

يذكر لاير Lauer (92, p41) أن الاتزان هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة، وهو الإحساس الغريزي الذي ينشأ عن طبيعة شكل الإنسان كحيوان معتدل قائم رأسياً متوازن على أرضية أفقية. والإحساس بالاتزان إحساس داخلي، يلاحظ في جسم الإنسان وفي العالم المحيط به، ويشعر المشاهد بعدم الاستقرار عند افتقاده للاتزان في المشاهد المرئية، فمن القوى التي يمكن ملاحظتها الأشجار المائلة لدرجة الخطورة، والصخور وغيرها.

كما أشار رياض (٤٥، ص ١١١) بأن الاتزان هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة. والتوازن من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في تقييم العمل الفني والإحساس براحة نفسية حين النظر إليه.

يرى البسيوني (١٠، ص ٦٢) أن الاتزان مشكلة تتصل بإحساس الفنان، وطريقة تناوله عناصر العمل الفني فقد يتحقق الاتزان عن طريق التماثل أو التنوع في الشكل والحجم والملبس واللون والخط وغير ذلك من العوامل التشكيلية.

كما عرف بيفلين Bevlín (83, p20) الاتزان بأنه الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة. وعند دراسة التنوع في الطبيعة نجد أن التنوع في الحجم والشكل واللون والتكوين تضيف توازناً جمالياً على البيئة الطبيعية.

وتخلص الباحثة بأن الاتزان- في مجال دراستها- قيمة فنية ليس لها قانون ثابت بل تعتمد على الإحساس بالاتزان حين النظر إليه، وقد تتضافر عناصر كثيرة لتحقيقه.

الوحدة "Unity" :

يعرف الرازي الوحدة بأنها «هي الانفراد...». (١٨، ص ٧١١)

كما يعرفها الفيومي في المصباح المنير بأنها «كل شيء على حده أى متميز عن غيره...».

(٢٨، ص ٢٤٩)

ويقول عبد الحليم ورشيدان «تتم الوحدة فى العمل الفنى عندما ينجح الفنان فى تحقيق اعتبارين أساسيين، الأول علاقة أجزاء التصميم ببعضها ببعض، والثاني علاقة كل جزء منها بالكل، فالارتباك والتشتت والهرجلة أضداد للوحدة...» (٥٩، ص ٧٤)

ويذكر الشال «أن لكل عمل فنى وحدة تربط أجزائه برباط يخدم الشكل العام، بحيث لا يكون متناثراً لا رابط فيه ولا نسق، ويمكن أن تتم الوحدة عن طريق الخطوط أو أنغام السطوح أو التكوين نفسه فى سيره واتجاهه». (٢٤، ص ٣١٠)

كما يذكر البسيوني (١٠، ص ١٨) أن الأصل فى الوحدة أنها أنبثاق لمجموعة من العوامل فى سياق منظم، متآلف تخضع معه التفاصيل لمنهج معين.

ويقول سباركس Sparkes (98, p85) أن الوحدة تجمع للمفردات فى نموذج، وتتضمن الوحدة كمدخل للفن الملاءمة أو التجانس أو التآلف الموجود خلال العناصر فى التصميم، حيث تبدو العناصر خلال الوحدة وقد صارت نموذجاً له تميزه.

وأوضح رياض (٤٥، ص ١٧٠) أن الوحدة فى مجال الفن التشكيلي هى تعبير واسع يشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل ووحدة الأسلوب الفنى، ووحدة الفكرة أو وحدة الهدف أو الغرض من العمل الفنى. وهذه العناصر جميعها هى التى تثير فى الرائي الإحساس النهائى بوحدة العمل الفنى.

وتقصد الباحثة بالوحدة صياغة مفردات التصميم بحيث تظهر عناصره فى تآلف واتساق، وتثري عند رؤيتها الإحساس بوحدة التصميم ككل.

الإدراك "Cognition" :

الإدراك فى علم النفس يطلق كمصطلح على العملية العقلية التى يتم بها تعرفنا على العالم الخارجى عن طريق التنبيهات الحسية. فهو الوسيلة التى يتصل بها الإنسان مع بيئته عن طريق حواسه المختلفة.

فالإدراك ترجمة الحواس بالاشتراك مع العمليات العقلية الأخرى. ومعنى آخر الإدراك هو القدرة على فهم وتفسير ما يصل إلى الذهن عن طريق الحواس بالاشتراك مع العمليات العقلية الأخرى. (عثمان، ٦٣، ص ٣)

ويشير برت Bert (٣٣، ص ١٨٣) بأن عملية الإدراك تتوقف على الإدراك البصري وعلى الفاعلية بين الإنسان المدرك وبين الشيء المدرك وفقاً لتنوعية المثيرات الموجودة في العالم الخارجي للذات المدركة، حيث يحدث نوع من التفاعل الزمني يطلق عليه عملية الإدراك.

وتقصد الباحثة بالإدراك في مجال الدراسة أنه عملية ترجمة للحواس بالاشتراك مع العمليات العقلية، يتم من خلال تفاعل بين الإنسان المدرك والشيء المدرك.

الرؤية الفنية "Artistical View" :

يذكر ديوى (٤٣، ص ١١٣) بأن الرؤية الفنية هي «استجابة انفعالية من الفنان للمؤثرات حوله» وأوضح أهمية الثقافة الفنية والخبرات السابقة، التي يكون للبيئة دور أساسي لانطلاقها. فالرؤية تعد نتاج تفاعل خبرات الفنان الماضية والحسية الحاضرة تتفاعل وتتطور وتتغير مع استمرار الحياة.

وتقول عبدالدائم (٦١، ص ٢٢) بأن الرؤية الفنية هي «وجهة نظر شاملة أو أسلوب تعامل الفنان مع المواقف الخارجية. أو موقف الفنان من الوجود».

ويتفق التعريف السابق مع تعريف الكسندر فقد تضمن رأيه أن الرؤية الفنية ليست خبرة جمالية خالصة ولكنها تفاعل بين الكائن وامكانياته وملاءمتها مع العالم الخارجي.

كما عرف دسوقي (٤١، ص ١٠) الرؤية الفنية بأنها ادراك العالم المحيط بالفنان بمفهوم خاص به وحده، سواء هذا العالم عبارة عن شكل أو فكرة أو حدث اجتماعي أو معلومة علمية فهي بمثابة الإطار الذي يحيط بفاعلية الفنان ويوجهها.

وتقصد الباحثة بالرؤية الفنية في هذا البحث ادراك مانرى من نظم بنائية يتضح من خلالها تركيب شجرة النخيل الظاهري فنستجيب لما نرى إستجابة إنفعالية يمكن أن يترجم إلى نتاج فنى أو احساس جمالى يتسم بالجلدة.

الطبيعة "Nature" :

يعرف معلوف (٧٩، ص ٤٦٠) الطبيعة بأنها هى المخلوقات التى يتألف منها الكون.

ويشير ريد Read أن مصطلح الطبيعة فى العصر الحديث وبفضل الكشف العلمية هى تلك الصور المتعددة التى نراها حولنا- سواء بالعين المجردة او بالأجهزة العلمية- بما فيها من سائر الكائنات الحية البرية والبحرية والأجرام السماوية وأعماق البحار والصخور والأحجار بما فيها من نسق وإيقاع وإتزان وغير ذلك من القيم التى تؤثر فى احساسنا الجمالى تجاه الطبيعة. ويخلص الى ان الطبيعة هى عالم الظواهر المرئى. (٤٨، ص ١٩١-١٩٢)

تقصد الباحثة بالطبيعة كل مايحيط بالإنسان فى الكون الخارجى وهو من صنع الله. وتقتصر الباحثة فى هذه الدراسة على جزء طفيف من الأشكال الطبيعية وهو النخيل.

النخليات "Palmitate" :

يعرف البعلبكي الفصيلة النخلية بأنها «فصيلة كبيرة من الأشجار الاستوائية تتميز بساق ممشوقة، شبيهة بالعمود يعلوها تاج من السعف والسعف، جريد النخيل ريشي الأوراق. تزيد أنواعها عن ٢٦٠٠ نوعاً أشهرها نخيل البلح Date Palm المعروفة علمياً بأسم Phoenix Dactylifera وموطنها البلاد العربية». (١٣، ص ١٩٤)

كما يعرف مرعي (٧٧، ص ٥١) نخيل البلح بأنها من أهم نباتات العائلة النخلية التى تتميز بأن لها ساقاً اسطوانية خشبية، طولها يتراوح بين ١٠-٢٠ متراً مغطاة بليف ذي سمك واحد، ينمو من قاعدة السعف، ويحيط بالساق ليحميها من العوامل الجوية.

ويتميز نوع الفنكس عن نباتات هذه العائلة بأوراقه الريشية المركبة، وبشق فى وسطها، متجهة إلى أعلي فى قمة النخلة. ونخيل البلح ككل النباتات ذوات الفلقة الواحدة أى ذات الجذع

الواحد، وله نقطة نمو واحدة قريبة من قمة الجذع تعرف بأسم البرعم الطرفي، وينمو هذا البرعم إلى أعلى ويتنشر حوله السعف وفي إبط كل سعة برعم إبطي، هذا البرعم هو المستول عن النمو الطولي، وتكوين السعف والفسائل والبراعم والزهرية.

ولا يحتوي النخل على كامبيوم إسطوانى لأنه من النباتات ذوات الفلقة الواحدة، لذا لا يزداد الجذع في السمك بكمه في السن، ويختلف قطر الجذع باختلاف الأصناف ويكون الجذع عادة بسمك واحد تقريباً في النخلة الواحدة.

كما يعرف الغيطاني (٢٧، ص ١٧٨-١٨٢) نخيل الزينة Ornamental Palm Trees بأنها من الأشجار التي تميز النباتات الإستوائية وشبه الاستوائية ويميزها عن أنواع الأشجار الأخرى تلك الساق الطويلة المستقيمة غير المتفرعة، والتي تنتهي بذلك التاج المكون من أوراق وتقسيمها ريشي أو مروحي. كما يعرفها أيضاً بأنها نوع من أنواع نخيل الزينة والمعروف باسم Palmyra واسمه العلمي Livistonia Chinensis يغرس للزينة في الشوارع والحدائق، يتميز بساق قائمة طويلة متفخعة قليلاً عند القاعدة، قطرها حوالي ٤ قدم تصل الأوراق من ٣-٥ أقدام في الطول، وفي العرض من ٣-٦ تقريباً، أوراقها مروحية الشكل بها حوالي ٤٠-٧٠ طية طولية، الأوراق معلقة إلى أسفل ولكنها تبتعد عن الساق بتقدم العمر ذات لون أخضر بديع مستديمة الخضرة موطنها الصين.

كما عرفت نخلة الزينة بأنها نوع من ٢٣ نوعاً أو أكثر من النخيل الطويل ذات الساق الدائري المغطي ببقايا الأوراق الميتة، الأوراق تاجية الأطراف مروحية الشكل مقسمة إلى مقاطع متهدلة، مقسومة الرأس يوجد بها خيوط متدلّية بين المقاطع، أزهارها خضراء، ثمارها بشكل طولي مستدير أو إهليلجي ناعمة لامعة سوداء أو زرقاء أو صفراء أو بنية (Dictionary of Gardining, 87, p1193).

وتقصد الباحثة بأشجار النخيل الأشجار ذات الجذع الواحد، المتميزه بالنظام الحلزوني والأوراق المركبة ذات التقسيم الريشي أو المروحي المكونه للتاج الخضري أو للقمّة النامية التي تعلوها، والسائدة في ربوع المملكة العربية السعودية.

الدراسات السابقة والمرتبطة

وتنقسم هذه الدراسات إلى نوعين :

أولاً : دراسات تناولت الزخرفة النباتية من خلال التراث الإسلامي

ثانياً : دراسات تناولت النظام البنائي والجمالى للنبات من خلال تحليل الرؤية البصرية والمجهرية

أولاً : دراسات تناولت الزخرفة النباتية من خلال التراث الإسلامي

دراسة زينب السيد (٢٣) بعنوان : «تتبع الصياغات التشكيلية لمفردة نباتية ورقية في الفن الإسلامي كمدخل لتصميم لوحات زخرفية مسطحة.»

وتهدف إلى دراسة الأسس الفنية والهندسية التي قامت عليها الصياغات التشكيلية للمفردات النباتية الورقية للاستفادة منها كمدخل للتجريب بناء على الوحدة الزخرفية الورقية وتكرارها.

كما ألفت الضوء على تناول النبات عبر التاريخ وركزت على العصر الإسلامي موضحة ماتوصل إليه فكر الفنان المسلم من خلال صياغاته التشكيلية للواحدات النباتية، مشيرة بأن دور الفنان المسلم قد امتد إلى حد الابتكار وإضافة شخصيته وطابعة على شكل المفردة النباتية، وظهورها في عدة صياغات متنوعة ومتميزة، نتيجة اختلاف العصور وتنوع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والتجارية.

كما اهتمت الدراسة السابقة بدراسة الأسس الهندسية التي اتبعها الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية للتوريقات النباتية، وكيفية بنائها كالشكل البيضي والحلزونات الجذرية سواء كانت في اتجاه عقارب الساعة أو عكسها. إضافة الى تناول المحاور الرأسية والأفقية والمائلة، والشبكيات الهندسية البسيطة منها والمركبة.

وترجع الصلة بهذه الدراسة الى إمكانية الاستفادة مما توصلت اليه من بعض الأسس الفنية والقوانين الهندسية والحلزونات الجذرية التي اتبعها الفنان المسلم وكيفية بنائها، إضافة الى الشبكيات الهندسية سواء البسيطة منها والمركبة، وهو مايفيد الباحثة في الجزء الخاص بتناول الفنان المسلم في التراث الاسلامي للنبات كعنصر زخرفي، وعملية تحليل هذه الأعمال التراثية التي تناولت تطور

مفردة ورقية بهدف التعرف على صياغاتها التشكيلية المتعددة، والتوصل إلى الأساس الهندسي كمنطلق جديد يعد مدخلاً للتصميمات الزخرفية القائمة على التكرار في مجال اللوحة الزخرفية. إلا أن الدراسة الحالية تولي أهمية خاصة في الكشف عن النظم البنائية والقيم الجمالية لعناصر مختارة في أشجار النخيل لدراستها وتحليل ما بها من قيم جمالية ونظم بنائية للاستفادة منها في مجال التصميم الزخرفي، ومحاولة ربط دارسي التزيين الفنية بنمط أعمق للرؤية واهتمام أكبر بعناصر الطبيعة في بيئتهم.

دراسة مجدي محمد (٧٣) بعنوان «الوحدة النباتية في الفن الإسلامي المصري وأثرها في مجال التصميم التطبيقي الزخرفي المعاصر».

اهتمت الدراسة بالصياغات التشكيلية للوحدة النباتية في الفن الإسلامي، وإمكانية الاستفادة منها في مجال التصميم التطبيقي الزخرفي المعاصر.

كما تناولت الدراسة أنماطاً مختلفة للفن الإسلامي من خلال بعض المدارس الفنية التي أوضحت ما ينطوي عليه ذلك الفن من قيم روحية وجمالية وتشكيلية، وما احتله من مكانة عظيمة في تاريخ التراث الفني.

وقد أشار الباحث في الدراسة السابقة لأهم المميزات التي تميزت بها الزخرفة الإسلامية من خلال المدارس الفنية المختلفة.

اهتمت الدراسة كذلك بالمعاصرة للفن الإسلامي، القائمة على دراسة التراث الفني وأساسه البنائية، من خلال دراسة وتحليل العوامل التي أدت إلى تنوع الصياغات التشكيلية والأسس الهندسية التي قامت عليها تلك الصياغات، بهدف الاستفادة من تلك الأساليب التي اتبعها الفنان المسلم في صياغاته لأعماله الزخرفية.

ويمكن الاستفادة من هذه الدراسة في التعرف على بعض عناصر الصياغة التشكيلية للزخارف النباتية والأسس الهندسية التي قامت عليها هذه الصياغات، مما يمكن أن يسهم في استشعار القيم الجمالية التي أبدعها الفنان المسلم، والتي يمكن أن تستثمرها الباحثة في التجربة

الشخصية لها في الدراسة الحالية، كذلك يمكن الاستفادة من الجزئية الخاصة بالرؤية المعاصرة للفن الإسلامي والقائمة على دراسة التراث الفني وأساسه البنائية وقيمه الجمالية.

وحيث أن البحث الحالي يهدف إلى إستخلاص العلاقات التشكيلية والقيم الجمالية لمختارات من العناصر النباتية (اشجار النخيل) فإن الدراسة السابقة تؤكد على أهمية الاستفادة من إمكانية الزخرفة الإسلامية بعناصرها النباتية بصفة خاصة، لإيجاد شكل جديد يثرى الأعمال الفنية التطبيقية المعاصرة، مستفيداً من الأساليب الهندسية والتشكيلية التي اتبعها الفنان المسلم في صياغاته لأعماله الزخرفية، وإمكانية تطويرها وتنميتها بما يتفق وروح العصر.

دراسة محمد حافظ الخولي (١٥) بعنوان «النظام الهندسي في مختارات من العناصر النباتية كمصدر للتصميم»

تهدف الدراسة الى تحليل النظام الهندسي لتفاصيل السطح الخارجي في مختارات من العناصر النباتية واستخلاص العلاقات التشكيلية بها. وتطبيق العلاقات التشكيلية الناتجة في مجموعة من التصميمات الزخرفية.

كما تضمنت الدراسة السابقة تحليل النظام الهندسي الموجود في الطبيعة ونظام النمو الذي تقوم عليه من خلال تصميم شبكات تساعد على مشاهدة الطبيعة، ورؤية النظام في مختارات من النباتات الشوكية والعصارية، وذلك من خلال زاويتي رؤية أفقية ورأسية في ثلاث نظم، نظام الخط الخارجي والنظام التابعى لأجزاء النباتات، ونظام تفصيل السطح لاستخلاص وحدات تشكيلية يتم توزيعها طبقاً للنظام الهندسي الذي تنمو على أساسه النباتات الشوكية والعصارية في الطبيعة.

ومما لاشك فيه أن هناك علاقة ارتباط بين الدراسة السابقة والدراسة الحالية في مجال التصميم والتحليل القائم على الاستفادة من نظام نمو بعض أشكال النباتات وهيئاتها لاستخلاص ما بها من نظم بنائية وعلاقات تشكيلية في مجال التصميم.

وقد كشفت الدراسة السابقة عن النظام الذي تنمو بموجبه بعض النباتات في الطبيعة وهو النظام الحلزوني اللوغاريتمي المتساوي الزوايا. كما أشارت الدراسة السابقة على أن كل نبات

يخضع لمجموعة من الخلزونات التي تتحرك في اتجاه عقارب الساعة وعكسها حول النبات فتعطيه هيئته المميزة.

فإذا كانت الدراسة السابقة قد استهدفت من عملية التحليل الكشف عن النظام الذي تنمو بموجبه النباتات الشوكية والعصارية في الطبيعة، فإن الدراسة الحالية تتناول عملية التحليل للتعرف على النظام البنائي لمختارات من العناصر النخيلية.

ثانياً : دراسات تناولت النظام البنائي والجمالي للنبات من خلال تحليل الرؤية البصرية والمجهرية دراسة محمد حافظ الخولي (١٧) بعنوان «النظم التحليلية لعنصر النبات كمدخل تجريبي لتدريس أسس التصميم».

اهتمت الدراسة بمداخل أسس التصميم في الطبيعة والعمل الفني وعلاقتها بالقيم الجمالية.

وتهدف الدراسة السابقة إلى الاستفادة من النظم التحليلية لعنصر نباتي واحد -وهو نبات السيرس- في تدريس أسس التصميم. لهذا فقد وصفت الدراسة السابقة برنامجاً لتدريس أسس التصميم لطلاب الفرقة الإعدادية باستخدام مفردة تشكيلية واحدة من خلال أربع مراحل : مرحلة دراسة العناصر الطبيعية، ومرحلة استخلاص الوحدات التشكيلية من العناصر الطبيعية، ومرحلتى عمل التصميمات، حيث تعتمد على تكرار الوحدات كلياً أو جزئياً بطرق منتظمة باستخدام الشبكات الهندسية ومفرداتها.

ذكرت الدراسة السابقة ماتم التوصل إليه من خلال الدراسة النظرية والتجربة العملية إنه يمكن تدريس أسس التصميم من خلال دراسة عناصر الطبيعة باستخدام مداخل تجريبية قد تتحكم فيها النظم الهندسية أو تتسم بالتلقائية.

وقد أكدت الدراسة السابقة على أهمية دراسة أسس التصميم لدارسي الفن لأنها تعد من المداخل التعليمية، التي تساعد على إمكانية تأمل الطبيعة والتعمق في جوهر بنائها للتوصل إلى حلول تشكيلية تؤكد فردية كل طالب وتسمح بالتفكير المتشعب.

وإذا كانت الدراسة السابقة تهدف إلى الاستفادة من النظم التحليلية لعنصر نباتي واحد في تدريس أسس التصميم لإثراء خبرات طلاب الفرقة الإعدادية. فإن الدراسة الحالية تهدف إلى تنمية الوعي الإدراكي والقدرة الإبداعية لدارسي التربية الفنية من خلال توسيع وتعميق مدى الرؤية لمفردات البيئة المحيطة بالتعرف على القيم الجمالية والأساليب التشكيلية للعناصر النباتية، ممثلة في (أشجار النخيل) للكشف عن رؤى جديدة مبتكرة.

دراسة حسيني عوض (٦٩) بعنوان «النظام الهندسي لعنصر النبات تحت الرؤية المجهرية لإثراء التصميمات الزخرفية».

وتهدف إلى التعرف على الأسس البنائية لمكونات النبات من خلال الرؤية المجهرية لاستخلاص مجموعة من النظم الهندسية واستثمارها في مجموعة من التصميمات.

كما تضمنت الدراسة عملية تحليل لثلاثة قطاعات من النبات، العرض والطول واللحاء بتتبع علاقاتها الخطية والتقريب الهندسي.

من هنا وجدت الباحثة أن هناك إتفاقا من حيث المفهوم في التعرف على الأسس البنائية لمكونات النبات واختلافا من حيث الرؤية فالدراسة السابقة تهدف إلى الكشف عن النظم والتراكيب والقوانين التي تختفي وراء المظهر الخارجي للنبات عن طريق المجهر، بينما الدراسة الحالية تعتمد على الإدراك البصري لرؤية الشكل أو الهيئة الخارجية للنبات للكشف عن النظم والتراكيب والقوانين التي يمكن إدراكها، من خلال النظرة الفاحصة لمكونات الطبيعة.

فإذا كانت الدراسة السابقة تهدف إلى التعرف على الأسس البنائية لمكونات النبات لاستخلاص مجموعة النظم الهندسية واستثمارها في التصميم فإن الدراسة الحالية تهدف إلى الكشف عن النظم البنائية (لأشجار النخيل). وتعتمد على المظهر الخارجي لشكل (أشجار النخيل) والكشف عما بها من علاقات تشكيلية وقيم جمالية يمكن الاستفادة منها في إنتاج تصميمات زخرفية جديدة ومبتكرة.

الفصل الثاني

«حول مفهوم الطبيعة»

تعددت الآراء وتشعبت حول الطبيعة ومفهومها وحول علاقتها بالفن أو علاقة الفن بالطبيعة وحول العملية الفنية التي يتمخض عنها الأثر الفني.

ولقد تعرض كل من الفلاسفة والفنانين للطبيعة ومفهومها، وهل هناك صلة بين الفن والطبيعة أم لا؟، وعلى الرغم من كل الآراء ووجهات النظر المتفقة والمختلفة إلا أنهم جميعاً قد إتفقوا على حقائق تكاد تكون متقاربة أو يكمل بعضها البعض الآخر. وحاولت التعرف على بعض الآراء والاتجاهات.

كان مفهوم الطبيعة لدى كل من أفلاطون وأقليدس تصدره المثال المعقول للجمال الذي يتربع في عالم وراء عالمنا الطبيعي، ثم أصبح مفهوم الطبيعة في العصر الحديث مرتبطاً بما إكتشفه العلماء من نظم رياضية وهندسية منظورة أو مجهرية. في حين يقول أرسطو «إن الفن ليس نسخاً من الطبيعة». (عباس، ٥٧، ص ٦٣)

فالفنان يقوم بتبديل الواقع وتعديل رؤيته للطبيعة، ولا يمكن أن يكون العمل الفني هو الواقع بعينه، بل لابد أن يحيل الإدراك إلى فعل، وهذا الإدراك مجرد المتعة. فهو يضيف على الواقع معنى وتعبيراً وثراء، مما يجعله أشد واقعية وأكثر حقيقة (رifle ٤٤، ص ٦٤).. ولم يقصد أرسطو بالمحاكاة نقل الطبيعة الظاهرة فحسب ولكنه قصد التعبير عن الحقيقة، فالطبيعة عند أرسطو لم يقصد بها الكون الظاهر وإنما قصد بها القوة الخلاقة في الوجود. وعلى هذا الأساس لا يكون الفن محاكاة للطبيعة وإنما هو تعبير عن حقائقها الثابتة.

فالفنان لا تنحصر مهمته في إمدادنا بالصور المكررة لما يحدث في الطبيعة بل يضيف على الواقع معنى وتعبير وثراء ليضعنا في عالم فريد إلا وهو العالم الفني. وقد ذكر «أوجين دلاكروا E. Delacroix» أن الطبيعة لا تخرج عن كونها معجماً أو قاموساً وليست كتاباً أي مواد وليست بناءً، فنحن إنما نمضي إليها لكي نستفيها الرأي بخصوص اللون الصحيح أو الشكل الجزئي أو الصورة الخاصة، كما نمضي إلى القاموس لكي نبحث عن المعنى الصحيح للكلمة، فإننا نستوحي الطبيعة دون أن نعلها نموذجاً. (إبراهيم، ١، ص ٥٥)

ويؤكد البسيوني على أهمية الطبيعة للفنان قائلا «إن الطبيعة هي القاموس الذي يمكن أن ترجع إليه لتعرف على قيم الأشكال، وطبيعتها، وحيويتها ولكن ما لم يكن للفنان وجهة نظر فاحصة واعية، فإنه سوف لا يرى في تلك الأشياء إلا الجوانب العارضة.» (١٢، ص ٤٢)

ويعني ذلك أن الفن لم يعد مجرد نقل للطبيعة بل أن الفن هو الأساس الذي يقوم عليه العمل الفني فالفن هو بمثابة تفاعل بين الإنسان وبين الطبيعة وبناء على ذلك يتم الانتقاء والاختيار بخصوص اللون والشكل الجزئي فالفنان يستوحي منها دون أن يعدها نموذجاً بل يضيف عليها مجالا يكسبها خصوصية وثراء فتصبح عملاً فنياً يتمثل فيه الإبداع.

ولقد أكد كونستابل Constable على مفهوم العلاقة بين الفن والطبيعة بقوله «إننا لا نرى الشيء على حقيقته ما لم نبدأ أولاً بالعمل على تفهمه» (إبراهيم، ١، ص ٥٥). ويعني ذلك أنه لا بد من دراسة الطبيعة دراسة علمية جديّة حتى يمكن تفهمها بشكل أعمق.

كما أكد ريد Read هذا الجانب بقوله «تلك القوانين بصورها المتعددة تتحكم في نمو سائر الكائنات الحية وجميع أنواع النباتات والأزهار والثمار بل أنها كائنة في أدق الخلايا وجزئيات المادة» (ريد، ٤٦، ص ١٣)

وقد كان سيزان Cezanne يدعو إلى استخدام الطبيعة كمثير في تربية العين عن طريق الاحتكاك المستمر بالطبيعة. وهذا يعني أن وراء المظاهر العديدة للطبيعة تكمن حقيقة واحدة لها صفة الدوام. وواجب الفنان الكشف عن تلك الحقيقة. في حين حدد ماتيس Matisse العلاقة بين الفن والطبيعة في قوله : «إن الفن أداة تعبير، بعد أن كان قاصراً على محاكاة الطبيعة. فصار الفنان يتخذ من الفن لغة وجدانية. ولذا مال كثير من المفكرين والفلاسفة إلى تعريف الفن بالاستناد إلى وظائفه السيكلوجية والاجتماعية. (إبراهيم، ١، ص ٦٤)

وأكد البسيوني في كتاباته عن صلة الفن بالطبيعة على أهمية الطبيعة باعتبارها مصدر لكل إبداع إلا أن الفن شيء يختلف عن الطبيعة، فالفن هو الطبيعة من خلال عين الفنان، وما دامت عين الفنان هي التي ترى الطبيعة وترجمها، فحتماً سيرها بتعصباته ونظراته الذاتية الخالصة لأنه لا يراها

من وجهة موضوعية، فتكاد الفكرة الموضوعية أن تكون مستحيلة في الفن، حيث أن حواس الفنان وخبراته الذاتية تلعب دورا كبيرا في ترجمة المرئيات، تلك المرئيات لها دور في طبيعة التعبير الفني لكن هذا الدور غير مصنف يأخذ منه الفنان بقدر حاجته (١١، ص ٣٠). وذكر «أن الرؤية الدقيقة ترى حتى في التجريد الفني فالتبيعة بأكمل نظامها البنائي التي بنيت عليه يظهره الفنان ليوصل هذه الحقيقة إلى الغير. فالفنان يكشف سرها البنائي التنظيمي الإيقاعي المتزن والعلاقات بين أجزائها وبين كلياتها بأسلوب حقيقي عميق لا أسلوب سطحي يأخذ الأبصار ثم لا يلبث أن يزول آثاره فلا يترك إلا القشور» (البسيوني، ٨، ص ٥٢-٥٣)

ويذكر أسعد «أن الطبيعة هي المصدر الأساسي الذي يستمد منه الفنان شعوره بالجمال ويشير بأن الطبيعة طبيعتان. طبيعة أفقية ظاهرة وطبيعة رأسية باطنة وأن القطاع الأكبر من الطبيعة بشقيها الأفقي والرأسي يتسم بالجمال والاتساق ومن الطبيعي أن الوقوف على مافي الطبيعة الأفقية والرأسية من جمال بحاجة إلى تأمل وغوص في آفاق الطبيعة المتباينة» (أسعد، ٥، ص ١٦٣)

مما سبق يفهم أن الفنون كانت تحاكي الطبيعة ثم إتجه المفهوم الحديث نحو البحث عن طرق جديدة مستعينا بما أتاحه التقدم العلمي من الاكتشافات العلمية المتصلة بالرؤية البصرية التي جعلت تعامل الفنان مع عناصر الطبيعة أكثر عمقا وتنوعا حتى يسهل دراستها والتعرف على نظم بنائها. تلك الامكانيات جعلت التعامل مع عناصر الطبيعة أكثر ثراء مما أتاح للفنان المجال لرؤية جديدة تكشف عن النظم والقوانين الكامنة في عناصرها.

ويرى النشار «أن مفهوم الطبيعة في العصر الحديث لم يعد يعني تلك المظاهر والعلاقات الخارجية للأشكال، وإنما يعني أنظمة محددة تجري داخل الأشكال وقوانين تنمو الطبيعة بمقتضاها. فأصبح مفهوم الطبيعة، يعني القوة المسيطرة على نظم ونسق الكون، والوجود في نموه وتطوره، واستطاع الفنان الحديث أن يتحرر من تقاليد الفن الأكاديمي، (وهذا ما تهدف إليه التربية الفنية) وأن يتخذ من قوانين الطبيعة مجموعة من المعادلات الرياضية والهندسية التي صاغ بها أشكاله الفنية سواء كان ذلك عن طريق شعوري أو لا شعوري، خلال تطبيق القوانين المستمدة من بناء الأشكال

الطبيعية وأصبح مفهوم تناسق النظم الهندسية، والرياضية للأشكال الفنية واضحاً، ومنطلقاً للتعبير الجمالي» (النشار، ٣٢، ص ٨٤)

وترى الباحثة أن الرؤية في العصر الحديث تختلف عما كانت عليه فهي نظرة متأملة وفاحصة ومتعمقة للكشف عن نظم جديدة توضح مغزى الخلق الإلهي، كما تؤكد على معاني تحمل رؤى تشكيلية جديدة بدأت بإكتشاف الإنسان لأشكال العناصر المكونة للطبيعة بصورها المختلفة والمألوفة، ثم إزدادت المدركات البصرية وتعمقت لتصل إلى المفهوم الكلي لنظمها وقوانينها، للكشف عن جوانب متعددة لمفهومها بما ساهم في فتح ميادين للمعرفة العلمية والفنية. وإذا كان التعامل بين الإنسان والطبيعة قد يبدأ بالادراك البصري فإن الرؤية المتأمل والملاحظة الدقيقة تعد وسيلة منطقية يحقق الفنان من خلالها رؤى فنية جديدة. والإنسان الفنان هو ذاك المتأمل للطبيعة لاستكشاف نظام البناء الظاهري لمكوناتها. فيأخذ وقته في تأملها ومعايشتها وتفحصها فيدرك من خلال ذلك قدرة الخالق عز وجل الذي أحسن إبداعها.

إن إدراك قوانين الطبيعة في تنظيم أشكال موجوداتها مؤسسة على إظهار تنوعات لا حدود لحصرها من النظم الإيقاعية المتوافقة ويمكن تبيينها للاختلاف بين أنواع الموجودات وعلى كل مستوى، إتساق الأجزاء المكونه للعنصر الواحد، فالطبيعة صنعت على تجنب كل ما يشير الملل للكائنات، من النظم غير الإيقاعية أو التجميع غير المتوافق لتكوين أى بنية. ذلك الموقف من الطبيعة تجاه الإنسان الفنان وكأنها توجه لأحاسيسه ومشاعره قيما من الاتزان والتوافق الإيقاعي والتناسب المنغم وتكامل وحدة الأجزاء لدفع إدراكه ومشاعره لتقدير قيمة إستمرار رؤيته وتأملاته الواعية بالقيم الجمالية في الهيئة الكلية (للعنصر) وأسلوب توافق المفردات المكونة له. (دسوقي، ٤١، ص ٣٩)

فلقد خلقت فطرة الإنسان على الارتياح للاتزان وإدراك الإيقاع والتنوع المتباين وغير ذلك عن طريق حاسة الابصار أو المدركة عن طريق الشعور المدرك بخلل الاوضاع المألوفة للثبات، كما أن عمليات الادراك المرتبطة بالرؤية تتوقف على ترجمة الشيء المدرك (الشيء + الإنسان) غير الثبات

والسكون التام وقد يصل الأمر الى أن حياة الانسان ذاتها قد تتأثر إذا تلاشى المجال الحسي حالي
الاتزان والتنوع الايقاعي.

ومن خلال هذا المفهوم يتضح جانباً هاماً من حكمة الخلق ذاتها حيث خلق الانسان على الاحساس
بقيم الاتزان والايقاع والتنوع وفي مقابل ذلك خلقت الطبيعة لتحيط بالانسان قيم من الانتظام
والاتزان والايقاع والتنوع ولما كان الانتظام والايقاع والاتزان يمثلون خواص الوجود، والتي تكمن
في بنية كل شكل وكل عنصر، فإن حياة الانسان متوقفة على تكييفه للنفس مع هذه الخواص
ليصبح إدراكها في كل نظام هو المصدر والمنبع لكل منجزات الانسان الفنان في أعماله الفنية برؤى
جديدة. (دسوقي، ٤١، ص ٣٨-٤٠)

وتسعي الباحثة لتأكيد رؤية الطبيعة بتعمق لادراك ما فيها من نظم بنائية وقيم جمالية كامنة في
عناصرها، والتعرف على كيفية اتساق الأجزاء المكونة لبنية العنصر والعلاقات التناسبية بين أجزائها
وبين بعضها البعض. ومن الممكن إدراك ذلك بالرؤية المتعمقة في أشجار النخيل التي هي موضوع
البحث تلك الرؤية التي تمكن من التعرف على البناء الظاهري للعناصر النخيلية وأنظمتها وقوانينها
الشكلية وما تزخر به من علاقات متناسقة ومنسجمة يرجع للأصول التكوينية التي يتألف منها
الشكل الظاهري للجذع والذي يتضح فيه النظام الحلزوني.

إن نظرة بتأمل إلى جذع النخلة تعلوه الأوراق ترينا كيف يكون التوازن والنظام في خشونة
الجذع مع نعومة الثمار. ويتبع نظام تفرع الجريد يكشف عن التنوع في الشكل والهيئة، كما
يكشف عن علاقات وتناسب فيتعرف على أنظمتها الشكلية في أشكال السعف المكون لقمة الرأس
في بنية تتحرك على مماسات دائرية متناسقة. وما تزخر به من علاقات متباينة ومنسجمة أيضاً بما
تحويه من عناصر مختلفة ومتألفة وبسبب التباين في الحجم ندرك أن كبر أوراقها يقابله صغر ثمارها.
واللون الأحمر أو الأصفر في ثمارها يقابله خضرة أوراقها، كما تتوازن صلابة نصلها وأشواكها مع
نعومة أزهارها. فاتساق علاقات الأجزاء الظاهرة من عناصرها ما هي الا انعكاسات لنظم البناء
الداخلي في تركيبها. فاذا أمعنا النظر في النخيل أدركنا نظاماً وبناء يدل على إعجاز الخالق سبحانه
وتعالى في خلق الطبيعة والانسان.

إن النظرة المتفحصة للأجزاء المختارة من أشجار النخيل تظهر جزءاً من نظامها وتركيبها البنائي الظاهري في الطبيعة، يُستشعر في ترتيب عناصرها وعلاقات أجزائها فيدرك ما بها من قيم جمالية - كالتكرار، والايقاع، والتوازن، والتماثل والتناسب وغيره... ويبقى الافادة من تلك القيم بالكشف. عما هو قائم من نظم جمالية وعلاقات تشكيلية يمكن الاستفادة منها في عمل تصميمات برؤى فنية جديدة.

الرؤية الفنية للطبيعة :

تعتبر الطبيعة مصدر من المصادر التي إستلهم منها الفنان والعالم على حد سواء، أفكاره ونظرياته العلمية والفنية. ولعل التاريخ الفني يوضح لنا كيف إستطاع الإنسان الفنان، الكشف عن النظم والمكونات والتراكيب المختلفة من خلال قانون التشكيل الطبيعي، في أعمال فنية بصياغات مختلفة، تحمل رؤى تشكيلية وتعبيرية جديدة وقد بدأت بتكشف الفنان لأشكال العناصر المكونة للطبيعة بصورها المختلفة والمألوفة ثم زادت المدركات البصرية وتعمقت لتتقل إلى مرحلة الوصول إلى المفهوم الكلي لنظمها والذي ساعد على تكشف جوانب متعددة لمفهومها مما أسهم في فتح ميادين جديدة للمعرفة العلمية، والفنية على حد سواء.

وإذا كان تعامل الإنسان الفنان مع الطبيعة بدأ بالإدراك البصري فإن الرؤية والتأمل والملاحظة كانت الوسيلة المنطقية لمحاولات الفنان المتعددة لاكتساب المعارف والفنون التي تحقق رؤى تشكيلية تعتمد على منهجية علمية.

فالرؤية للطبيعة تختلف من شخص لآخر باختلاف الثقافة والخبرات السابقة ويحدد البسيوني معنى الرؤية الفنية «بأنها إستجابة إنفعالية لموقف خارجي يتأثر فيه الرائي بالعلاقات الجمالية وبالمعاني. والقيم التي يتضمنها، وهذا التأثير معناه أن ينفعل بهذه القيم، ويندمج فيها، وتصبح جزءاً من كيانه» (البسيوني، ٩، ص ١٣)

إن الرؤية تتغير دائماً حسب طبيعة نظرة الشخص ونوع إهتمامه. فرؤية الشخص العادي للطبيعة تختلف عن رؤية عالم النبات وتختلف أيضاً عن رؤية الفنان، فالشخص العادي ينظر إلى الطبيعة بغرض الإستمتاع بينما ينظر إليها عالم النبات فيفرق بين أنواع الأشجار وأعمارها وفصائلها وما

تعطيه من المحصولات وما إلى ذلك أما الفنان فإنه ينظر إلى الطبيعة نظرة التأمل الذي يبحث في بناء الأشكال وتراكيبها وقوانينها، ليدرك نظمها ومن خلال إدراكه للتركيب الجمالي الذي يكمن في الترجمة الحسية والوجدانية يصل «إلى مرحلة التأليف بين فهم نظام الشكل المدرك بالحواس وبين الشكل الذهني الناتج للوقوف على خصائصها وأنظمتها البنائية وقيمها الفنية والجمالية مما يفجر في الفنان طاقات جديدة لإبداعات لا نهائية». (دسوقي، ٤١، ص ٤٢)

ويقول المفكر الأمريكي ويتجنستون Wittgensten أن الطريقة الوحيدة لتدعيم الرؤية هو تدريبها على النظرة العميقة للحقائق. (دسوقي، ٤٠، ص ١٠٤)

وتخلص الباحثة إلى أن الرؤية الفنية عملية مستمرة متطورة متغيرة تبدأ بالإدراك البصري الذي هو نتاج عملية الرؤية البصرية والعوامل الذاتية، أي أن الإدراك هو نتاج نهائي لعملية تفاعل الإنسان مع ما يحيط به من العوامل الداخلية من خبرات سابقة وتراث وإحساسات وجدانية للوصول بالعمل الفني إلى مرحلة من الكمال. وأن الفنان إنما ينظر إلى الطبيعة نظرة التأمل المتذوق للشكل المدرك بكل ما تعكسه تلك النظرة من قيم جمالية وتشكيلية. ومن خلال تأثره بالطبيعة ودراسته لها يدرك ما بها من علاقات وتناسب فيتعرف على النظم والتراكيب والقوانين فيكشف عما يراه بقدر ما يكتسب من خبرة كي يعيدها في صياغة جديدة.

إلا أن الوسائل الحديثة مثل العدسات المكبرة والميكروسكوب والتيلسكوب قد ساعدت في الكشف عن نظام الطبيعة وقوانينها الظاهرة والخفية. فلم يعد المظهر الخارجي لعناصر الطبيعة هو المصدر الوحيد للرؤية بل غاص الفنانون بحثاً عن القوانين الطبيعية المتحركة في عمليات النمو والتكوين في عالم النبات الذي يعد منبعاً خصباً للرؤية ليس من الناحية العلمية فقط بل من الناحية الجمالية والفنية. (عوض، ٦٩، ص ٢٥، ٢٦، ٢٧)

ويعد الحاسب الآلي أحد فنون الآلة التي فتحت مجالا متسعاً للتجريب في الفن المعاصر واكتشافه كأداة تقنية جديدة استخدمت للتجريب في مجال النشاط الإبداعي، ولقد بدأت نتائج هذا الفن وكأنها أمثلة متقنة من الأشكال الفنية عند حد معين، فهم في بحث دائم لاكتشاف كل ما تنتجه من إمكانات مختلفة. (فريدنيك، ٧٠، ص ١٨)

فقد إعتمدت الدراسات على أسس ومبادئ قوية ومدرسة ومنظمة، والآن تعتمد على نظريات الثقافة كما تعتمد على الثقافة والمعلومات والمهارات. وكان الفنانون يتصورون إمكانية إستخلاص مقومات تشكيلية بحته بغية إثبات «قانون تشكيلي عام» وتصنيف تلك المقومات التشكيلية والدفع بها إلى حاسب آلي يفرز من الأعمال مالا يقدر عليه الفنان بإمكاناته البشرية. حيث تطلع (فاذريللي) (Vassarely) إلى أن يتحول ذلك القانون إلى كود "Code" يغذي به حاسب آلي. (شريف، ٥٤، ص ١٣٨)

الا أن ما تهدف إليه الباحثة في بحثها هو الرؤية المتعمقة للعناصر الطبيعية لادراك ما بها من النظم البنائية والقيم الجمالية والعلاقات التشكيلية، ثم محاولة تناولها في صيغات جديدة.

فطبيعة بلادنا التي نعيش فيها تزخر بأنواع كثيرة من أشجار النخيل ذات الاصول التاريخية العريقة. وحيث ان التربية الفنية تهتم بالطبيعة بشكل عام وبالعناصر النباتية بشكل خاص- خاصة اشجار النخيل- حيث تعتبر اشجار النخيل من المواضيع الرئيسية التي تتضمنها مناهج التربية الفنية عبر المراحل الدراسية المختلفة بالملكة. حيث ان اشجار النخيل من النباتات ذات الصفات الخاصة تشكليا وفنيا. لهذا كان لابد للطالبة من التعرف على ماتحتويه تلك الاشجار من قيم فنية وجمالية وتشكيلية تحفزها على حب طبيعة بلادها وتربطها بها.

إن ادراك الطالبة لاشجار النخيل التي تعاشها في حياتها اليومية وتشاهدها في كل مكان أمامها في الشوارع وفي الحدائق والمزارع وفي داخل المنازل يعد ادراكا سطحيا عابرا على الرغم مما تتمتع به اشجار النخيل من الفن والثراء في عناصرها المتنوعة وما تحتويه من قيم فنية وجمالية متعددة كالتوازن في رأسيتها على الأرض الافقيه، والايقاع في حركات اوراقها وعبير نسמתها، والتماثل في شكلها العام، والنسب الجمالية في تكوين هيئتها الكلية، والتدرج في نموها، والتنوع والتباين في أشكال واحجام واللوان ومذاق ثمارها، والتنظيم والانسجام بين عناصرها.

وترى الباحثة أن ضرورة التعمق في الرؤية لفهم أبعاد توظيف اشجار النخيل في مجال التصميم الزخرفي يأتي إنشاقا من مقوماته الجمالية ونظمه البنائية لذا يتجه البحث بالقاء مزيد من الاهتمام بالتعمق في الرؤية لتلك الاشجار بدلا من الاتجاه السائد في التعبير عنها في دروس التربية

الفنية حيث مازال بعيداً عن الاتجاهات العلمية والفنية المعاصرة، ولا بد للتربية الفنية ان لاتقف بمعزل عن روح العصر حتى يمكنها ذلك من تحقيق اهدافها فى الابتكار والتجديد. فذلك مما يساعد الطالبة على تنمية الادراك البصري لفتح ما أغلق عليها ادراكه عبر الرؤية السطحية العابرة. وقد تناولت الباحثة بالتحليل اشجار النخيل معتمدة على الرؤية العميقة الفاحصة والمتأملية، والادراك الواعى لاجزاء اشجار النخيل لأن محور الرؤية المتعمقة هو البحث عن القيم الجمالية والنظم البنائية والعلاقات التشكيلية والكشف عن أنظمة متعددة تتمثل فى عناصرها ومن خلالها يمكن الخروج بتصميمات زخرفية جديدة مما يجعل لهذه الرؤية مجالاً متسعاً للتفكير الابداعى فى مجال التربية الفنية.

الطبيعة ودورها فى الفن :

تجلى قدرة الله سبحانه وتعالى فى جميع مخلوقاته ويظهر إعجازه عز وجل فى كل ما تتضمنه هذه المخلوقات من سمات وعناصر ونظم. والطبيعة هي إحدى دلائل عظمته عز وجل تمثلت فيها بدائع الصنعة الالهية، فأضحت مصدراً لانهاثيا لعجائب قدرته، وغدت نبع الالهام ومحط التأمل للانسان. هذا الانسان الذي وهبه الله جل شأنه من القدرات ما يمكنه من الارتقاء بفكره وحسه للاستدلال على وجود الله وألوهيته. فلقد منح الله الانسان مجموعة من الحواس هي بمثابة القنوات والأدوات التي منها وبها يرى ويدرك الطبيعة من حوله فيستشعر وجود الله وقدرته. «والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئاً وجعل لكم السمع والأبصار والأفئدة لعلكم تشكرون» (النحل: ٧٨)

والانسان الفنان برهافة حسه وسعة خياله وقدرته على الاستشفاف «يستطيع أن يجد في النظم والعلاقات الجمالية والتشكيلية ما يدفعه لتوجيه أحاسيسه ومشاعره نحو الاتزان والتوافق والتناسب والتكامل ووحدة الاجزاء من أجل دفع إدراكه ومشاعره إلى استمرار ملاحظاته وتأملاته الواعية في إعجاز خلق الطبيعة. (دسوقي، ٤١، ص ٣٩)

وللطبيعة دوراً هاماً في الفنون المختلفة ولكن هذا الدور يختلف من عصر لآخر ولقد تمكن الفنان منذ فجر التاريخ أن يترجم الطبيعة ترجمات عديدة تتفق مع فلسفته وعقيدته فهو في بعض الأحيان يحافظ على المظهر وفي أحيان أخرى يبحث عن الجوهر فالطبيعة ليست غاية في حد ذاتها وإنما هي

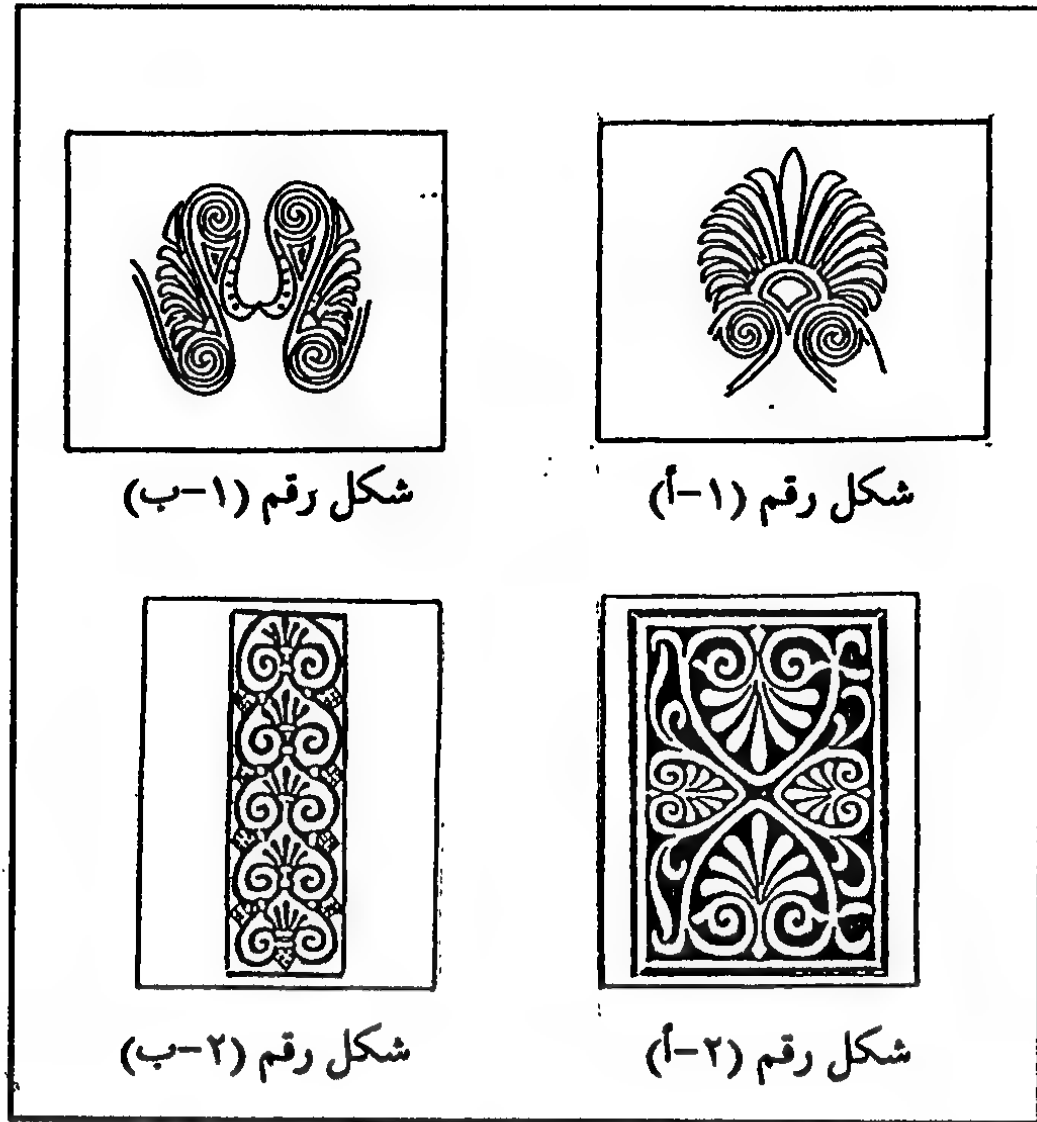
مصدر ثري يساعد في عملية الكشف عن الجديد. حيث أن الطبيعة هي القاموس الذي يمكن أن نرجع إليه لتعرف على قيم الاشكال، الفنية والجمالية وطبيعتها التشكيلية، وحيويتها لذلك يجب أن يكون للفنان نظره خاصة متعمقة حتى لا يرى من الأشياء سوى مظهرها الخارجي ويبتعد بتفكيره عن الأصالة الموجودة في الطبيعة.

ولابد أن تكون النظرة للطبيعة نظرة متأملة فاحصة لادراك ما فيها من نظم جمالية وتشكيلية والتعبير عما تثيره في النفس من علاقات وما تحويه من قيم فنية تحفز على حب الطبيعة والبحث عن مكوناتها والتعبير عنها، وتوضح الأساليب المختلفة في تناولها. ولقد استعرضت الباحثة بإيجاز في السطور التالية المراحل التي مرت بها الزخرفة النباتية عبر الحضارات القديمة والحضارة الإسلامية. وتخص منها (أشجار النخيل) -موضوع هذه الدراسة- وهو أيضا جزء من نتاج الفن لحقب تاريخية متعاقبة، كخلفية لا يمكن إغفالها للتعرف على كيفية تناول تلك الحضارات لها من خلال أحد عناصره وهي (الأوراق النخيلية) باعتبارها أكثر تناولا في الزخرفة، كما أنها مرت بمراحل تطور عبر تلك الحضارات.

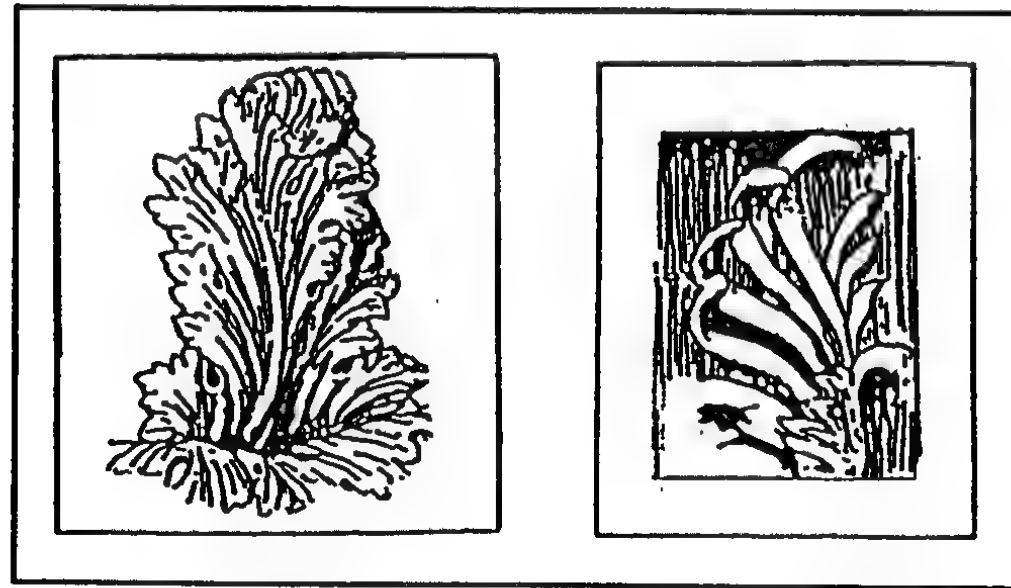
أ- الحضارة القديمة :

«ظهرت فنون الحضارات القديمة، تعبيرا عن مثاليات وفلسفات إستمدت وجودها لتحقيق نوع من الاتزان للوجود. فكانت مزج بين الواقع والمعلوم، وبين الخيال الخصب والعالم المجهول. سواء كانت تلك المثاليات تؤمن بحياة أخرى بالخلود كما في الحضارة المصرية القديمة، أو كانت فلسفات مادية دنيوية كما في الحضارة البابلية والآشورية أو الاغريقية والرومانية.» (النشار، ٣٢، ص ١٨٨)

فلقد كان الفنان الاغريقي ذا ثقافة فنية أصيلة إستطاع أن يترجم الطبيعة بطريقته الخاصة بما يتناسب ومثاليته وأنتج فنا خاصا ذا حس مرهف حيث إنعكس هذا على زخارفه النباتية . كما لوحظ إرتباط الفنان الاغريقي بالطبيعة في صياغاته التشكيلية للوريقات النباتية المستخدمة كأوراق اللبلاب والزيتون والعنب بالاضافة إلى أشكال المراوح النخيلية وأنصافها والتي يطلق عليها في بعض الأحيان الإنثيمون توضحها الاشكال (١-أ)، (١-ب)، (٢-أ)، (٢-ب). (شافعي، ٥٣، ص ٩٤-٩٦)

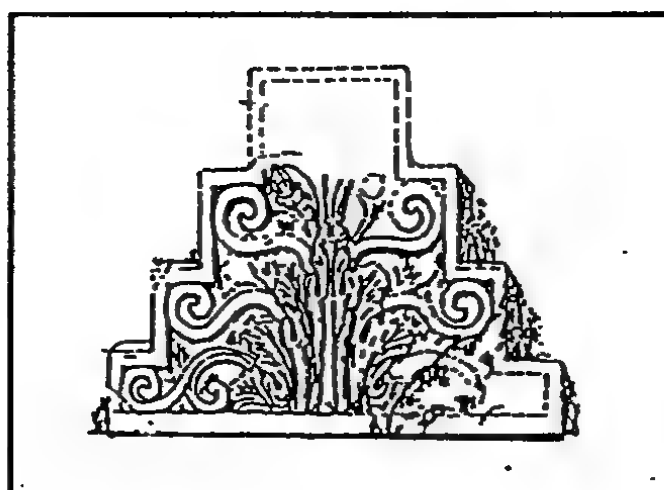


كما كان الفنان الروماني متفهما للأسلوب الإغريقي فظهرت مرحلة جديدة من الإنتاج الفني تمكن فيها الفنان الروماني من تطوير شكل الورقة النخلية وأضاف بعض العناصر الزخرفية النباتية الورقية مثل أوراق العنب والزيتون، وأوراق الأكاتس توضحها الشكلان (٣)، (٤) (شافعي، ٥٣، ص ١١٨).

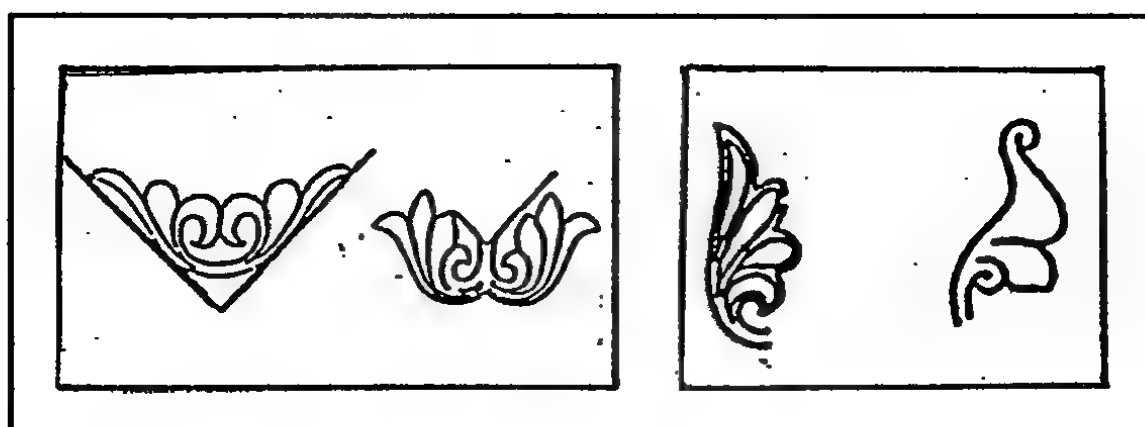


وتميز الفن البيزنطي بنوع من الوحدة الفنية والرقعة. فهو حلقة من حلقات الفنون الشرقية التي تطورت خلالها بعض الفراغات التشكيلية للوريقات النباتية مثل أوراق الأكاتس حيث إقتربت في شكلها من شكل الأوراق النخلية وتطورت في بعض الحالات إلى أصابع رفيعة مسننة كما إشتراك

معها كثيرا من الصنوبر أو عناصر محورة واصبح من الصعب التفرقة بينها وبين النخليات وأوراق العنب كما فى الاشكال (٥) (شافعي، ٥٣، ص ١١٩)، (٦) (Pope & Ackerman, 95, p. 2691، (٧) (شافعي، ٥٣، ص ٢٢١).

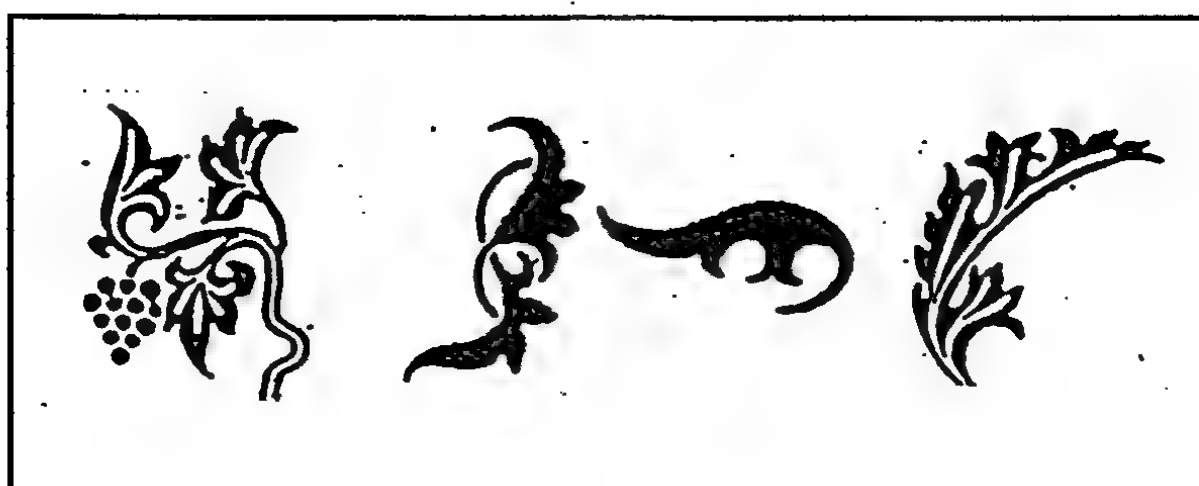


شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦-ب)

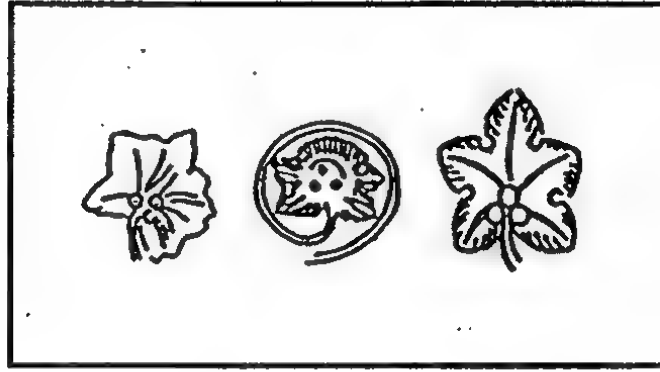
شكل رقم (٦-أ)



شكل رقم (٧)

بانتهاء تلك الحقبة الزمنية بحضاراتها الفنية الضخمة كإجتهادات بشرية في تفسير مظاهر الطبيعة والحياة، تتابعت الديانات السماوية فانبثقت فنون تجلت روائعها على إمتداد اوروبا منها الفن القبطي والفن الإسلامي.

ف نجد أن الفن القبطي جمع بين العناصر المتداخلة والمتشابكة مع ورقة الاكاثس وأجزائها. كما إهتم بأوراق العنب التي كانت من أهم العناصر لدى فناني مصر وسوريا. كما يتضح فى شكل رقم (٨). (عكاشة، ٦٥، ص ٣٩)



شكل رقم (٨)

ب - الحضارة الإسلامية :

لقد كان الفن الإسلامى ذا طبيعة خاصة إنفرد بها، أعطته طابعه المميز لشخصيته الفريدة، فلم يلجأ إلى محاكاة الطبيعة لأن هذا هدف لا يسعى إليه ولا يعنيه وإنما سعى إلى صياغتها صياغة جديدة مبتكرة.

ويعتبر عنصر النبات من أهم العناصر التي إهتم بها الفن الإسلامي نظرا لطبيعته الطيبة فى التشكيل والتحوير والتنويع في صياغتها التي تجمع بين شكل العنصر وحركته وإخراجه بصورة جديدة، فنرى تفريعات العنب وكيزان الصنوبر والمراوح التخيلية والأوراق النباتية الدائرية، كما ابتعد الفن الإسلامي عن التجسيم في كل ما أنتجه من أعمال فكان هدفه البحث عن العمق الروحي. فكان يعمل على تغطية السطوح بالزخارف النباتية والهندسية لأن هدفه «الرغبة في إذابة الجسم بتوجيه النظر إلى الزخارف التي تغطيها والرغبة في إذابة مادة الجسم، وتحطيم وزنه وصلابته وإعطائه الخفة. إتجاه تستهدفه النظرة الإسلامية» (الشامي، ٢٥، ص ١٩١).

فقد انطوى الفن الإسلامي على قيم روحية تتبع من إيمان الفنان وعقيدته، بالإضافة إلى تلك الخصائص الفنية التي إنفرد بها هذا الفن مما اكسبه طابعه الفريد وشخصيته المميزة، فضلاً عن القيم الفنية والجمالية التي ينطوي عليها هذا الفن مما يجعله فناً راسخاً وأصيلاً.

أساليب وطرز التعبير الفني للعناصر النخلية في الزخارف النباتية الإسلامية :

لقد مرت الزخرفة النباتية في الفن الإسلامي بعدة أدوار ومراحل تتميز كل مرحلة عن الأخرى. بملاحظة التغيرات الجزئية أو الكلية على المفردات والعناصر النباتية من حيث الأسلوب والصياغة والقرب من الطبيعة أو الابتعاد عنها مع التجريد والتحوير.

وتنوعت الزخارف النباتية لدى الفنان المسلم، تذكر الباحثة بعضاً منها على سبيل المثال لا الحصر ورقة الاكائس وأوراق العنب وعناقيده والمراوح النخلية وأشجار السرو والصنوبر والنخيل.

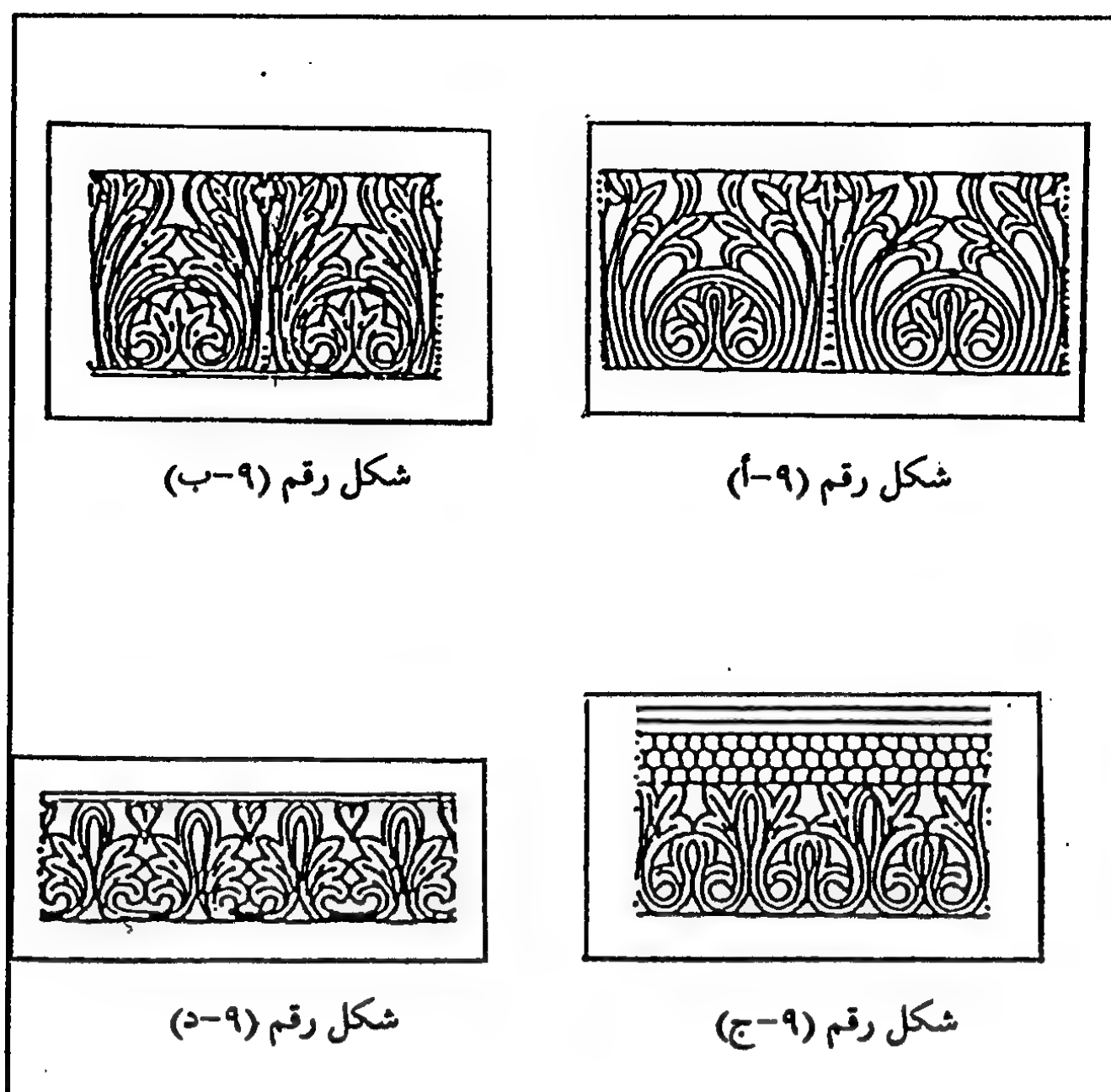
ولقد تعددت وتنوعت أساليب التعبير الزخرفي للعناصر النخلية فكان لكل منها طابع متميز جعلها ذات أسلوب منفرد ومتعارف عليه في جميع الأقطار الإسلامية. ولقد لعبت العوامل الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية دوراً إيجابياً في تكوين الأسلوب الإسلامي.

وتعد الأساليب الفنية المزدهرة في القرنين التاسع والعاشر الميلادي ممثلة في الطراز العباسي وتعتبر الآثار التي عثر عليها في سامراء نموذجاً واضحاً لهذا الطراز الذي انعكس بدوره على المفردات النباتية الورقية الإسلامية وأعطاهما شكلاً مميزاً.

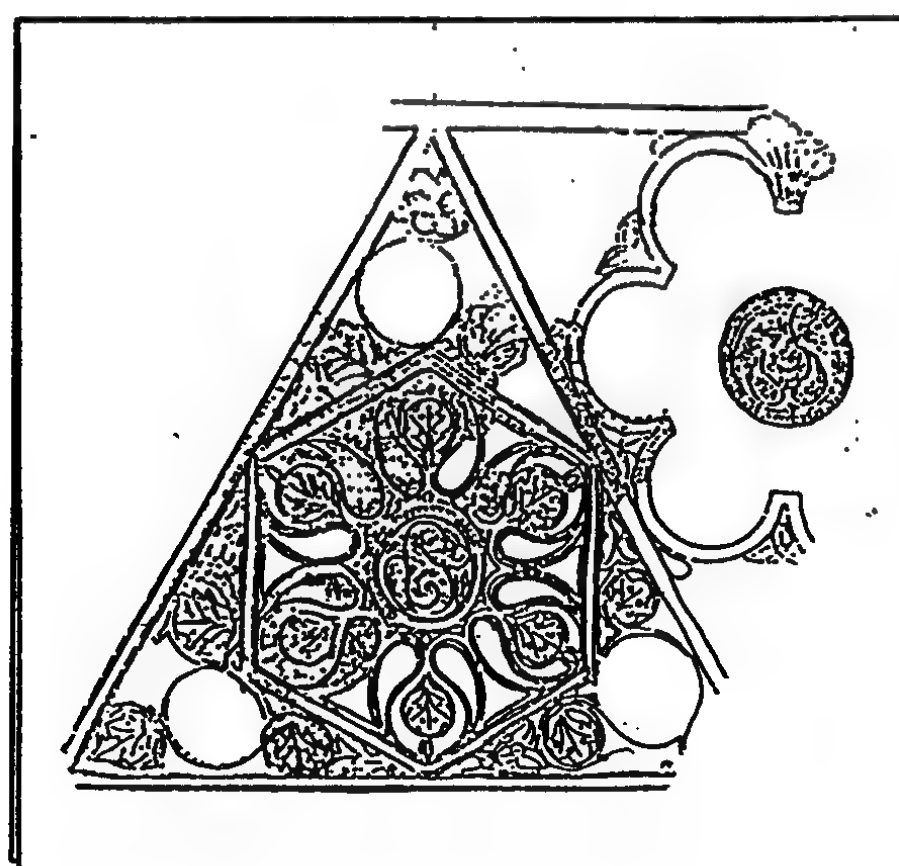
وفيما يلي تعرض الباحثة بصورة مختصرة الطرز الإسلامية التي يتضح فيها التطور التدريجي الذي ظهر في أساليب الزخرفة المستوحاة من العناصر الورقية النخلية المستخدمة والتي يمكن تقسيمها إلى ثلاث طرز هي كالتالي :-

الطراز الأول :

أستخدمت أشكال المراوح النخلية في بعض الزخارف التي توضحها الأشكال (٩-أ)، (٩-ب)، (٩-ج)، (٩-د) (Creswell, 84).



وفي هذا الطراز ظهرت الأوراق النباتية قريبة من شكلها الطبيعي وقد وضعت داخل أشكال هندسية تأخذ شكل إطارات حلقة تحوي بداخلها الوريقات النخيلية كما يتضح في شكل رقم (١٠). (شافعي، ٥٢، ص ٧٧)



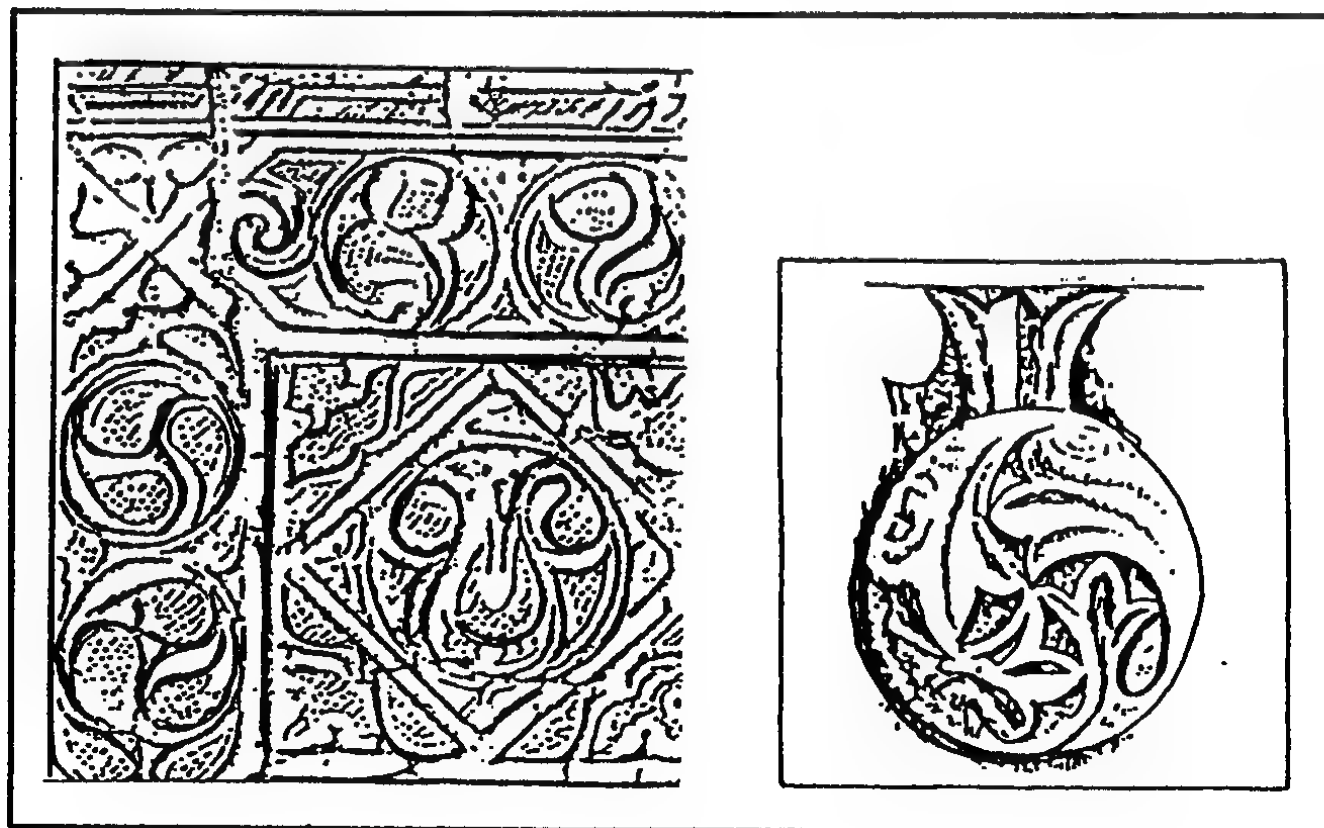
شكل رقم (١٠)

واصبحت سمة الزخارف في هذا الطراز تغطية الفراغات تغطية تامة حتى كادت الأرضية تختفي تماماً وفي أحيان كثيرة تقتصر الأرضية على جذور ضعيفة. (عطية، ٦٤، ص ١٥١)

كما كانت نتيجة استخدام النحت المشطوف، أو المائل الذي تتقابل فيه الحافات مع بعضها على شكل زوايا منفرجة تبدو الخلفية فيه واضحة نتيجة الحفر العميق وازداد إتساعها. (كونل، ٧١، ص ٣٩)

الطراز الثاني :

استخدمت عناصر المراوح النخلية والأوراق النباتية الدائرية مع الاحتفاظ بالأشكال الهندسية المحيطة بها كما كانت مستخدمة في الطراز الأول. مع الابتعاد عن مبدأ محاكاة الطبيعة حيث صاغ فيه الفنان المسلم عناصره النباتية الورقية في صورة تجريدية مبسطة إبتعد بها عن شكلها الطبيعي. فالوريقات النباتية تحولت إلى أشكال سعف نخلية فطالت رؤوسها وأصبحت مدببة وانفرجت في العروق والسيقان وانسابت في حركة مستمرة. وقد تحول السعف في بعض الأحيان إلى أنصاف وريقات من شجمتين أو ثلاثة أو صاغ منها الزهريات والتفريعات النباتية بأوراقها المستديرة مع نماذج المراوح النخلية المنحوتة ببرز وقلت فيه المساحة الخلفية (عطية، ٦٤، ص ١٥١) حيث أصبح ما يفصل بين المفردات بعضها عن بعض مجرد خطوط وقنوات دقيقة. (ديماند، ٤٢، ص ١١٦).
توضحها الشكلان (١١-أ) و(١١-ب) (مرزوق، ٧٥، ص ١٠).



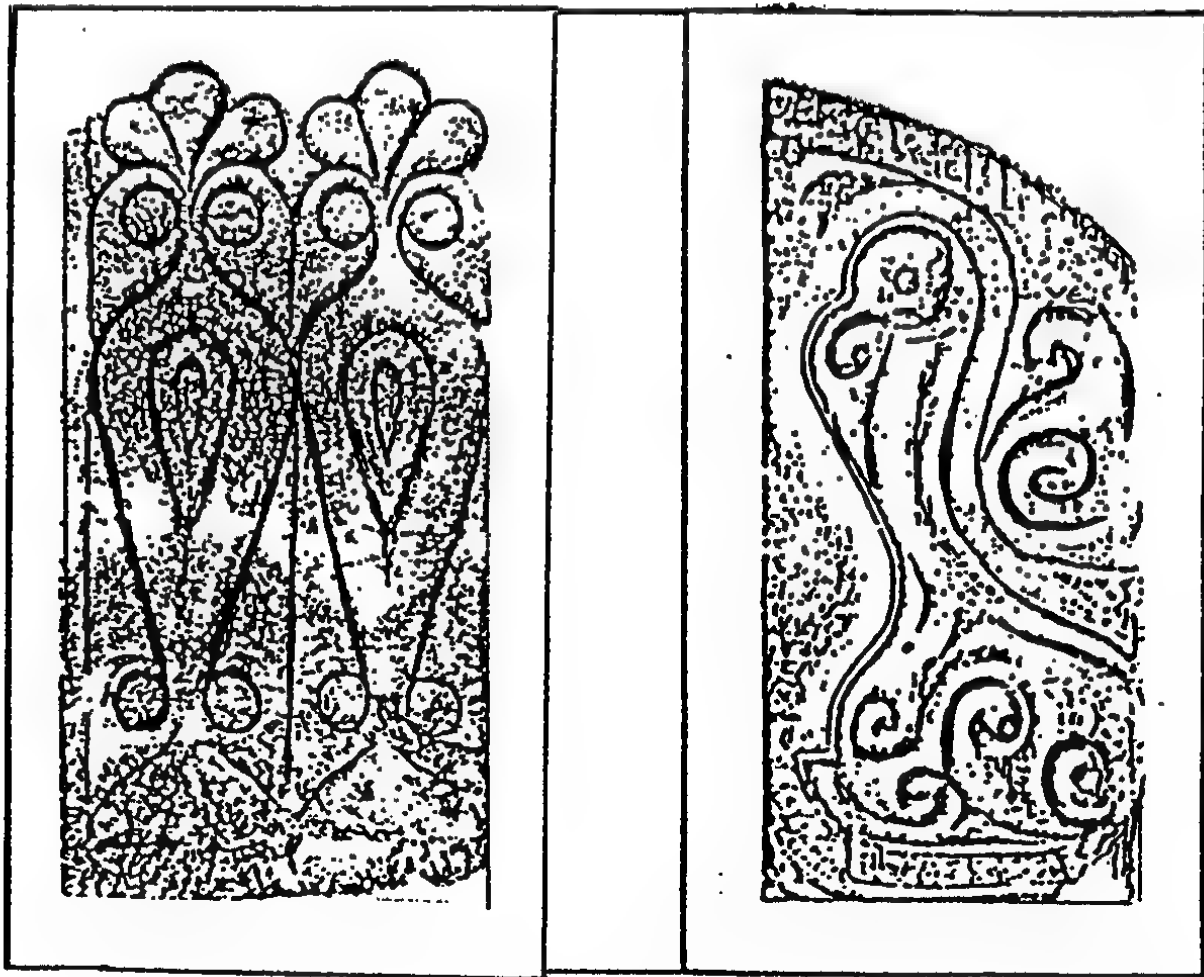
شكل رقم (١١-ب)

شكل رقم (١١-أ)

الطراز الثالث :

كانت الزخارف التي تعرف بالطراز الثالث في سامراء تتضمن الاستخدامات المتنوعة لشكل المروحة النخلية لقابليتها على التلاءم مع الشكل المراد زخرفته باختلاف هيئته، بالإضافة إلى إمكانية تأليف الأشكال المتناظرة والزخارف المتماثلة وذلك مما يتفق مع طريقة بسط الزخارف على مساحات كبيرة ممتدة بحيث لا يترك فراغات بينها. إن هذا الأسلوب الثالث من زخارف سامراء التي حفرت على الجدران في حشوات «وهي من أقدم الأساليب السامرائية وهي عبارة عن زخارف نباتية من وريقات العنب، وكيزان الصنوبر والمراوح النخلية وأشكال من الزهرات داخل أطر هندسية» (عطية، ٦٤، ص ١٥٠، ١٥١).

أيضا في هذا الطراز تم تبسيط الخلفية عن الطرازين الأول والثاني فأصبحت التكوينات الزخرفية ما هي الا خطوط ومنحنيات حلزونية قد يخرج بعضها من بعض لعدم وجود ما يفصل بينها، يوضحها الشكلان (١٢-أ) و(١٢-ب) (السيد، ٢٣، ص ٤٨-٥٠)، وبالتالي إختفت بعض المفردات الزخرفية الصغيرة التي كانت تدخل لتملئ الفراغات الناتجة عن تكوينات المفردات الزخرفية الكبيرة.



شكل رقم (١٢-ب)

شكل رقم (١٢-أ)

ان الفن الإسلامي يحمل الكثير من الملامح والاتجاهات الفنية التي نراها اليوم في مدارس الفن الحديث. ويعني ذلك أن الفن الإسلامي بقيمه الجمالية التشكيلية، وما ينطوي عليه من اتجاهات فنية ورؤى ومفاهيم جمالية معاصرة كان ملهما للفنان الحديث الذي كشف عن هذا الفن وأطل منه على ينابيع وآفاق جديدة تمكن بعد هضمها واستيعابها استثمارها في صياغته الجديدة وبطريقته الخاصة وبما يتواءم مع العصر.

وإذا كان لهذا القول دلالة فإنما دلالة أن الفن الإسلامي بالرغم من تلك القرون الطويلة التي مضت عليه، فإنه فن عصري يحمل ذوق العصر الحديث وينطوي على روحه واتجاهاته مما يجعله دائما وأبدا فنا عالميا يحمل من القيم ما يخرج به من حدود المحلية الضيقة إلى الآفاق العالمية الرحبة، وما يجعله مواكبا لكل عصر وزمان. ويؤكد سالم «أن الفن الإسلامي ليس مجرد مرحلة أو حقبة في تاريخ الفن والحضارة وإنما نزعة تركت آثارها في فنون عصر النهضة والفن الحديث والمعاصر». (٥٠، ص ٦٤)

الفصل الثالث

«دراسة تحليلية للشكل الظاهري والتركيب البنائي والقيم الجمالية للنخيل»

بتأملنا لطبيعة بلادنا وتراثنا الفني نلاحظ أن أشجار النخيل تمثل مصدراً هاماً للفنان، لما يتوفر فيها من القيم الجمالية والتنوع في الشكل والهيئة بين كل نباتين من نفس الفصيلة.

وتمثل فصيلة النخليات بجميع فروعها ثروة ضخمة غنية بالأفكار، لتعدد أشكالها وثرأ أنواعها والتنوع في أحجامها، ونظام ترتيبها. لذا فهي تعد مصدراً خصباً لما تحويه من إمكانات تشكيلية تتناسب والعرض الفني لها.

ونظراً لما تتمتع به المملكة من الثروة النخيلية ذات التاريخ العريق في بلادنا العزيزة حيث كانت ولا تزال مصدر الغذاء الرئيسى للآباء والأجداد، فمنها أكلوا ومنها شيدوا منازلهم ومنها صنعوا أكثر مستلزماتهم.

وانطلاقاً من تواجدها في بلادنا الحبيبة والتي تحتضن بين جنباتها حوالي إثنتى عشرة مليون نخلة، والتي كرمها الله ووصفها بأنها طيبة حيث قال جل وعلى «ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء * تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها.» (ابراهيم، ٢٤-٢٥). وقد ورد فى الحديث «اكرموا عمتكم النخلة فانها خلقت من الطين الذى خلق منه آدم» (المسلم، ٣١، ص ٣٩). فكان حقاً علينا أن نعطيها حقها من الإهتمام، وأن نوفيها ماهي جديرة به لتعيش معنا المستقبل كما عاشت في الماضي.

لذا كان اختيار الباحثة للنخيل موضوعاً لبحثها صادراً عن الرغبة والاهتمام بدراسته وتحليله، والوقوف على مافيه من نظم بنائية وقيم جمالية تحتويها عناصره وتمثل في مختلف ألوانه ومساحاته وأشكاله وخطوطه، وملمسه وحركته. كما تستشعر فيه قيم الإيقاع والاتزان والتكرار والتناسب. إن هذه الأشجار تتبع نظاماً إلهياً دقيقاً مبدعاً في تكوينه، هذا النظام يتكرر في عناصره، مما يساعد على إثراء تنمية القدرة الابتكارية في التصميم الزخرفي.

ولقد تناولت الباحثة في هذا الفصل دراسة تحليلية للتعرف على الشكل الظاهري والتركيب البنائي والقيم الجمالية لبعض العناصر المختارة من أشجار النخيل لإثراء الرؤية البصرية لشكل العنصر والتعرف على التركيب البنائي وما يتضمنه من النظم والقيم الجمالية والتشكيلية للعناصر المختارة. بما يمكن معه القيام بتصميمات فنية زخرفية جديدة.

ولقد حاولت الباحثة أثناء عملية التحليل توضيح بعض النظم البنائية والتعرف عليها من خلال الرسم التخطيطي، مراعية أن تكون الطريقة تحليلية وصفية. واقتصرت الباحثة على ستة أجزاء مختلفة لنوعين من أشجار النخيل سبق الإشارة إليها في حدود البحث، حيث يتوافر بها قدر من التباين في النظام التركيبي للبناء الظاهري.

وتمت عملية التحليل على الأجزاء المختارة من أشجار النخيل من خلال المحاور التالية :

(أ) الشكل الظاهري (ب) التركيب البنائي (ج) القيم الجمالية.

وقد تناول التحليل أولا الهيئة الكلية لأشجار النخيل بصفة عامة كمدخل للتحليل وتأكيدا لعملية الإدراك البصري في إدراك الهيئة ككل قبل إدراك الأجزاء. كما أوضحت الباحثة مساقط الرؤية الرأسية والأفقية لأشجار النخيل، لتوضيح الطبيعة المرئية للبناء التركيبي والعلاقات الخطية - مع التأكيد على القيم الجمالية التي يقوم عليها بناء الشكل ثم ما تحدته العلاقات الخطية فيما بينها من مساحات في نطاق صيغ بنائية زخرفية أمكن الحصول عليها من خلال التحليل الجمالي لمساقط الرؤية والاستفادة منها في التجربة الشخصية.

عند دراسة الشكل الخارجي لأشجار النخيل وتحليله جماليا تثيرنا هيئته المتميزة وأشكاله المتنوعة وما يتسم به من نظام نمو واحد تظهر فيه أجزاءه موزعة توزيعا منظما ودقيقا. ولإدراك ذلك لابد من الوقوف لتأمل وتفحص تركيبها البنائي عن طريق الإدراك البصري الذي يدرك به الإنسان ما يحيط به من الأشياء في صيغة كلية قبل الإدراك الجزئي، الذي يدرك من خلال التفاصيل الكلية الدقيقة ومن خلال إدراك الجزء منفردا، لأن الجزء في الهيئة الكلية يختلف عن الجزء منفردا ولأنه يرتبط بعلاقات التكامل مع الكل.

«ولقد إهتمت الأبحاث التجريبية بنظرية مجال الإدراك البصري في الكشف عن العناصر المكونة للطبيعة للوقوف على نظمها وقوانينها البنائية وقد كان ذلك نتيجة زيادة المدركات البصرية التي ساعدت في الكشف عن جوانب متعددة لمفهومها» (دسوقي، ٤١، ص ١٤)

وهذا ما يعنى الباحثة في كيفية رؤية الطبيعة للوقوف على ما بها من النظم والقوانين والعلاقات التشكيلية التي تتميز بها أشجار النخيل التي تبدو في أشكال وهيئات متباينة يمكن تمييز كل

شكل منها عن الآخر. كما تعد عملية النمو في النباتات عملية منظمة ومحددة بعدد من القوانين الطبيعية يمكن تسميتها بالقوانين البنائية. فالنباتات على اختلاف أشكالها لا تكون أشكالا وفقا للصدفة ولكن حددت أشكالها بواسطة القوانين الطبيعية. (عوض، ٦٩، ص ٤١)

القيم الجمالية للشكل العام لنخيل البلح ونخيل الزينة

من خلال رؤية مساقط زائبي النظر الرأسية والأفقية وعلى بعد مسافة تكفي لإدراك نظمها الكلية لشكل القمة النامية (الرأس) من خلال التصوير الفوتوغرافي تحمل تلك الرؤية إحساسا قويا بالحركة والنمو والترابط والصلة بين عناصر مكوناتها التي تبدو من على بعد أشبه بكتل على عمود وحين القرب منها تبدو أكثر طراوة ونعومة على سيقانها المتفرعة إذ تشكل في مجموعها الخضري الجميل ما يمكن أن يتخذ الف شكل وشكل ويعطي ولادات جديدة عند تتبعها بخط يكشف عن إيقاعات توحى بقيم تشكيلية متنوعة. كما يظهر من خلال التشابك الحادث بين أطراف السعف زوايا متنوعة في إتجاهات مختلفة تبدو كنظم حركية غير منتظمة لها سماتها وجمالياتها.

وعند نهاية التفريع لشكل الأوراق الريشية أو المروحية المثلثة لهيئة الرأس تنتج مساحات محصورة بين تشابك أطراف أوراقها يؤكدان تباين الدرجات الظلية بين الأوراق في تفاوتها التدريجي مما ينتج عنها تنوع في اللون تختلف درجاته تبعاً لتخلل أشعة الشمس بين ثنائيه مما يسفر عن درجات لونية جذابة نتيجة إنعكاس الضوء والظلال الذي يحقق التناسق لتلك الهيئة.

كما يظهر نظام تفرع جريدها من خلال الرؤية - كما هو موضح بالشكلين رقما (١٣)، (١٤) - ما يوحي بنظام بنية دائرية متنوعة تتوزع فيها مجموعات أوراقها بما يحقق التبادل والقوة لنظام تفرعها الإشعاعي ومن خلال هذا النظام تظهر علاقات تبدو فيها العناصر الخطية الأساسية نابعة من نقطة المركز لتنتشر بشكل إشعاعي مما يوحي بتفتح الأزهار على برعمها حيث يتلاشى عند رؤيتها الإحساس بالكتلة وتظهر علاقات التناسب والتماثل والتكرار المحوري، لتوحى عند مشاهدتها بإرتياح لنظام خفي أعطى لهيئتها في علاقاتها حرية إغتناء العين وقدرتها العميقة على إدراك المضمون الجديد عبر الصياغات المولدة التي تقدم لنا محاولة جادة وعلمية لتوظيف العناصر (النخيلية) لتحقيق رؤى جديدة لأشجار النخيل تعد منطلقاً من رؤية شمولية تربط بين الطبيعة والترات.



شکل رقم (۱۳)



شکل رقم (۱۴)

وتعرض الباحثة فيما يلي لعملية تحليل العناصر الست المختارة من أشجار النخيل وفقاً للمحاور الثلاث السابق تحديدها.

أولاً: الجذع (الساق) في كل من نخيل البلح ونخيل الزينة :

الشكل الظاهري :

هو عبارة عن ساق خشبي طويل يبدو في هيئة عمود اسطواني مستقيم منتفخ قليلاً عند القاعدة. يتكون سطح الجذع (الساق) الخارجي من بقايا الأوراق التي تلتف حوله لتكسوه. تلك الأعقاب أو البقايا المتداخلة تبدو أشبه بشرائط مكونة من خيوط ليفية نباتية ملتحمة تتداخل مع بعضها البعض في اتجاه متعاكس، لتلتقي إحداها بالأخرى، فتكون من هذا اللقاء شبكية متينة، وشكلاً هندسياً معيناً، ينتج من خلال التداخل والتلاحم النسجي والتقاطع في هيكل متين متحرك، ليسير أحدهما في اتجاه نحو اليمين والآخر في اتجاه نحو اليسار ليشكل حول الجذع غلافاً شبكياً متيناً، وقرب القمة النامية تظهر بقايا الأوراق أشبه بجراشيف بارزة نتيجة بقايا الأوراق المتساقطة، ويتضح ذلك في الشكلين رقماً (١٥) و(١٦).



شكل رقم (١٥)



شكل رقم (١٦)

التركيب البنائي :

يتبع جذع (ساق) نخيل الزينة في تركيبه البنائي الخارجي النظام الحلزوني الذي يطبع الشكل بطابع الحركة الدورانية «فالنمو في النبات يتطابق مع متواليات عددية معروفة ٣:٢، ٥:٣، ٨:٥، ١٣:٨، ٢١:١٣... وهكذا، وترتبط هذه المتواليات ارتباطاً مباشراً بالقطاع الذهبي، وهي النسبة المثالية التي يتم الحصول عليها عند تقسيم خط ما على نحو معين بحيث تكون نسبة الجزء الأقصر الى الجزء الأطول كنسبة الجزء الاطول إلى الطول الكلي للخط كله (ريد، ٤٨، ص ٢٣).

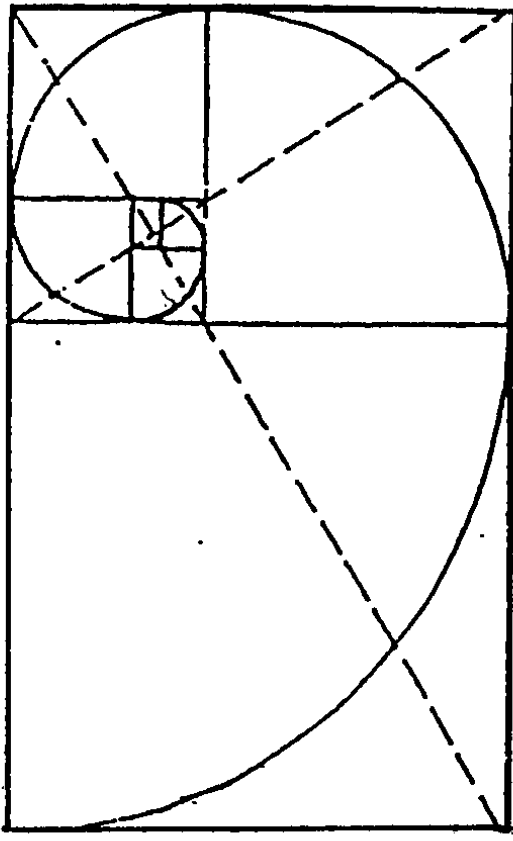
وبرسم مستطيل وتقسيمه إلى جزأين غير متساويين بنسبة (١، ٦١٨:٠١) وتكرار ذلك في المستطيل الأصغر، وبرسم قوس في كل مستطيل، ينتج خط حلزوني* هو ذلك النظام الذي تتبعه

* الحلزون: هو منحنى يبدأ من المركز ويتحرك حوله وفي نفس الوقت يتعد عنه

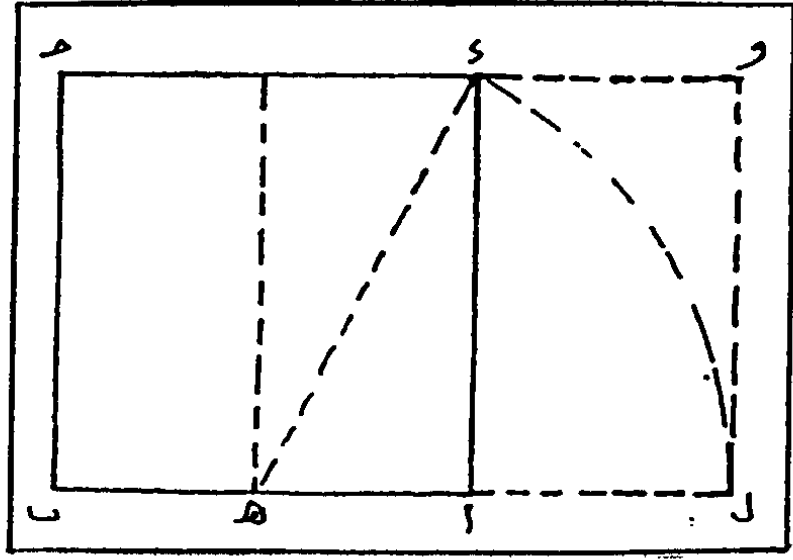
أوراق النخيل على جذوعها كما يتضح ذلك فى الشكلان (١٧-أ) و(١٧-ب) (عبدالحليم،
رشدان، ٥٩، ص ٨٠).

فالنظام الحلزوني هو الأساس البنائي للجذع، حيث كشف عن الإيقاع الخطي والمساحي
لدوران البنية الحلزونية. وبالرغم من وجود قانون واحد وراء عملية نمو تلك الأشجار إلا أن
الأشكال الظاهرية قد تختلف فى بعض المظاهر، فى الوقت الذى تتشابه فيها أسس التركيب، مما
يظهر فطرة الطبيعة على تقديم التنوع أمام الرؤية العادية. وذلك ما يوضحه الشكلان رقم (١٨)،

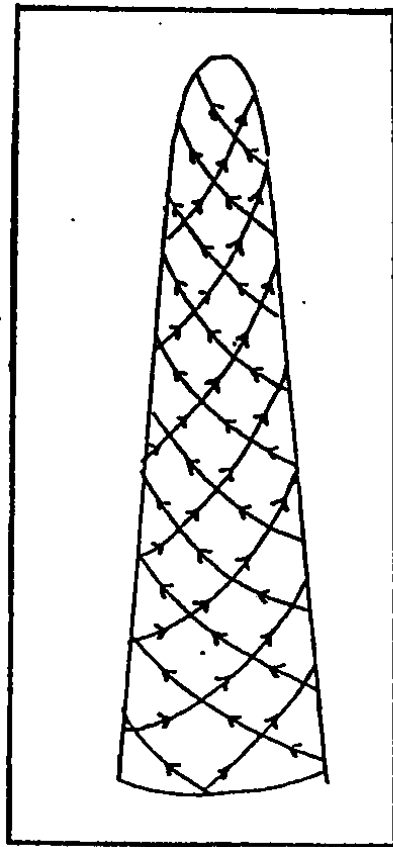
(١٩).



شكل رقم (١٧-ب)



شكل رقم (١٧-أ)



شكل رقم (١٨)



شكل رقم (١٩)

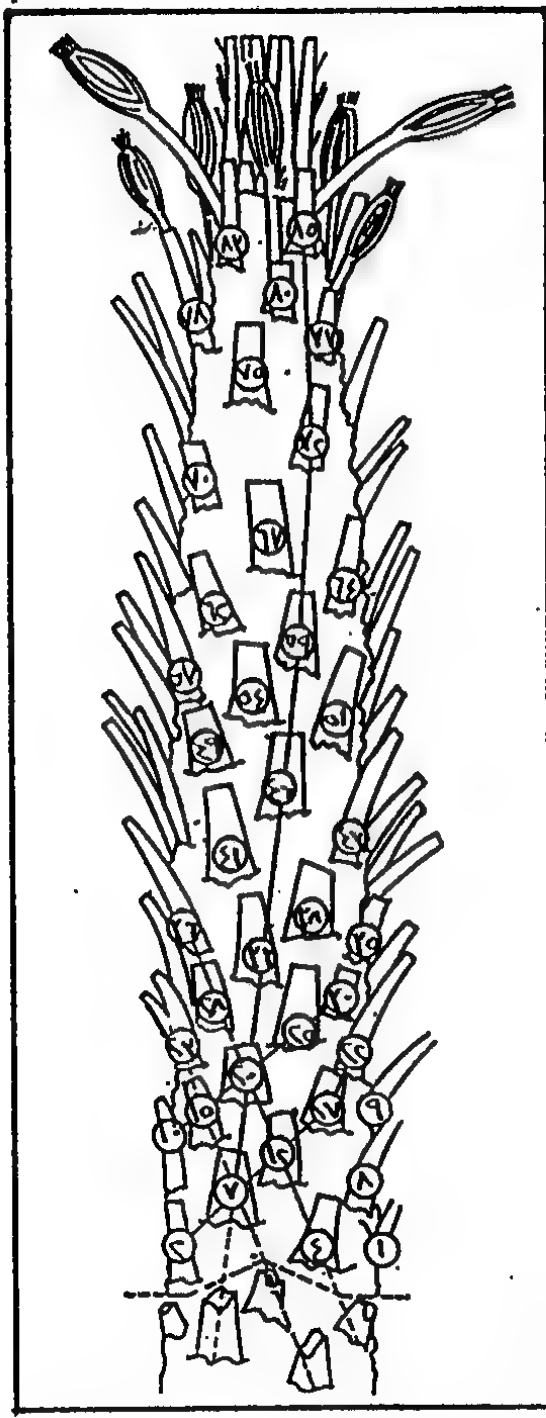
ويوضح شكل رقم (٢٠) نظام تطور الأوراق على الجذع في صفوف تلتف حول الجذع باتجاه اليمين إلى الداخل ثم إلى الأعلى، كما تلتف أخرى باتجاه اليسار إلى الداخل مكونة لولبيات حلزونية، تسير في اتجاه عقارب الساعة، والأخرى تسير في عكس هذا الاتجاه.

وعند متابعة نظام نمو الأوراق على الجذع نجد أن في خمسة صفوف تلتف باتجاه اليمين إلى الداخل ثم إلى الأعلى مكونة لولبيات حلزونية ويلاحظ عند رقم (١) فإن قواعد الأوراق ذات الأرقام ٢-٧-١٢-١٧-٢٢، والأوراق ذات الأرقام ٥٧-٦٢-٦٧-٧٢ تشكل مناطق واضحة لواحدة من هذه الحلزونات التي تسمى حلقات الخمس* وبالمثل قاعدة الورقة الثامنة موجودة في نفس عدد الصفوف الثمانية** التي تلتف حول الجذع باتجاه اليسار نحو الداخل ثم إلى

* حلزون خماس — في اتجاه اليمين

** حلزون ثمانى — في اتجاه اليسار

الخارج في شكل حلزوني. وعند رقم (١) أيضاً نجد قواعد الأوراق أرقام ٤ - ١٢ - ٢٠ - ٢٨ - ٣٦ تخص واحدة من هذه الحلزونات التي تتبع حلقات ثمانية صفوف. فكل (١٣) قاعدة نخيل توجد في نفس حلقة ١٣ تقريباً في صفوف رأسية تميل قليلاً باتجاه بين النخلة وكذلك عند رقم (١) نجد قواعد الأوراق ذات الأرقام ٧ - ٢٠ - ٣٣ - ٤٦ - ٥٩ - ٧٢ - ٨٥، تكون واحدة هذه من الصفوف التي تعرف بالحلقة ١٣* . ويمكن عد الأوراق في أي من حلقات (١٣) ثم تضرب في (١٣) يكون الناتج عدد الصفوف العمودية على جذع (ساق) النخلة. (مرعي، ٧٧، ص ٧٦-٧٧)

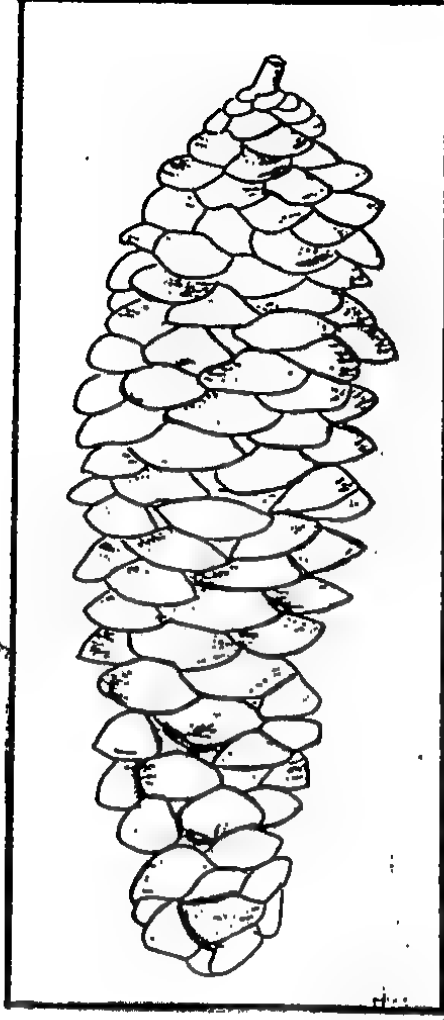


شكل رقم (٢٠)

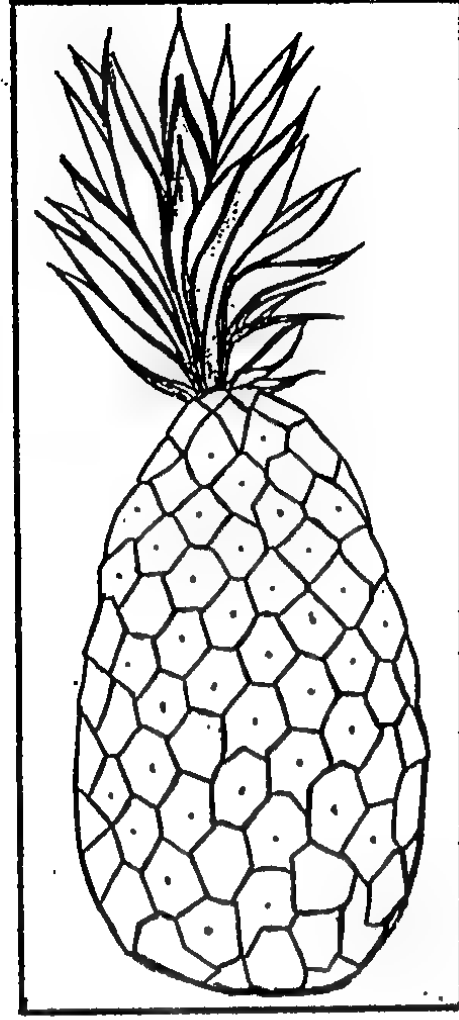
ورغم هذا التنوع الظاهري... إلا أن العلوم الحديثة قد كشفت عن نظم ثابتة ومحددة تسري في كيان كل الموجودات تعمل كقوانين تنمو بمقتضاها سائر الكائنات (الدسوقي، ٤١، ص ١٤).

* تشكل اتجاه شبه عمودي رأسي

ويلاحظ ذلك التشابه في التركيب البنائي لكل من ثمرة الأناناس والصنوبر مع أشجار النخيل، وذلك ما يوضحه الشكلان رقما (٢١)، (٢٢).



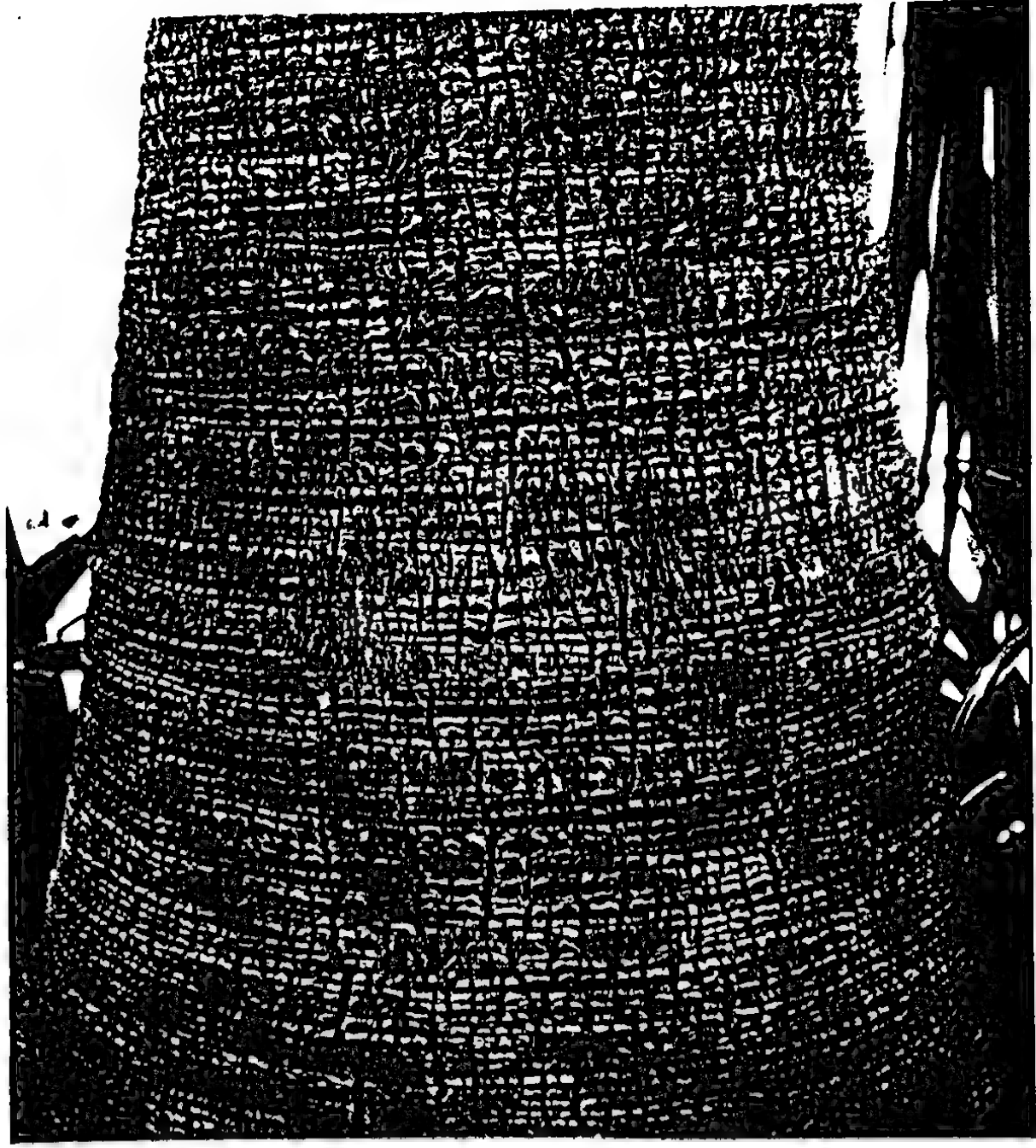
شكل رقم (٢٢)



شكل رقم (٢١)

لهذا لا يوجد فرق بين النظام البنائي الذي يتبعه الجذع (الساق) في نخيل البلح ونخيل الزينة، فالسطح الخارجي للجذع في كل منهما يتبع النظام الحلزوني اللولبي.

فعند تناول الجذع في النخيل نجد أن الدراسات والبحوث السابقة لم تشر إلى وجود اختلاف جوهري بين نمط النمو في كل من نخيل البلح ونخيل الزينة، في حين أن الاختلاف في الشكل الظاهري يرجع إلى بعض الحالات التي تحتاج فيها تلك الأشجار إلى نزع بقايا الأوراق وتنظيفها، تبعاً للغرض الذي تزرع من أجله، حيث تكون تلك البقايا أو القواعد من السهل إزالتها، فإذا مات ذلك ظهر الجذع (الساق) بملامس متنوعة تتميز بنظم ذات علاقات فريدة مما يعطيه مظهراً جديداً يخالف المظهر الذي كان عليه في السابق، وذلك ما يوضحه شكل رقم (٢٣)



شكل رقم (٢٣)

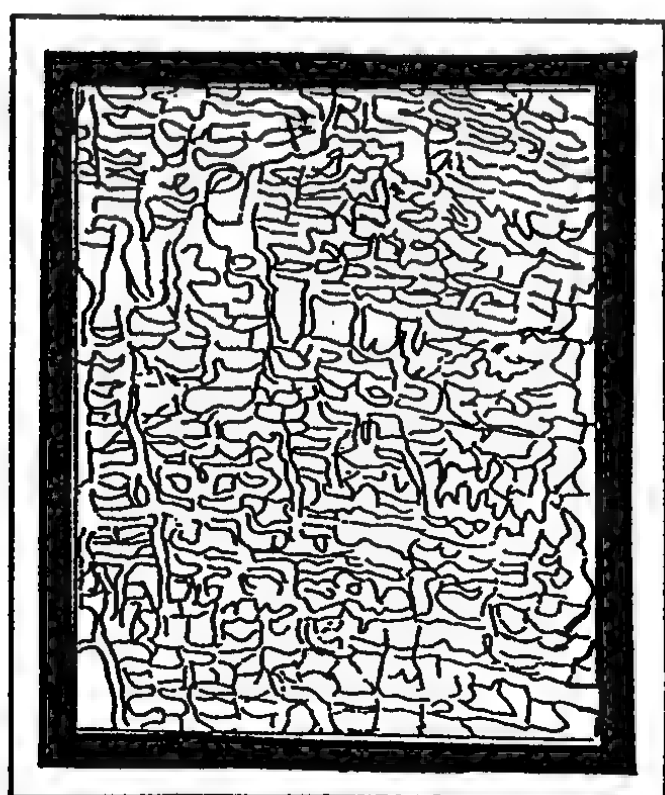
القيم الجمالية :

يحمل جذع (ساق) النخيل بشكل عام معاني تعبر عن الإرادة والطموح والرغبة في الحياة، تدفع لتأملها... فتراها العين وتدبرها العقل فتولد الأمانى والامال ويتم التناسق بين رؤية العين وإدراك العقل، ومن خلال تلك الرؤية المفعمة بالخيال تطالعنا قيماً جمالية متنوعة، اشتقت من الشكل، حيث ظهرت بمفهوم تشكيلي غني بقيم الخط والملمس والمساحة والفراغ.

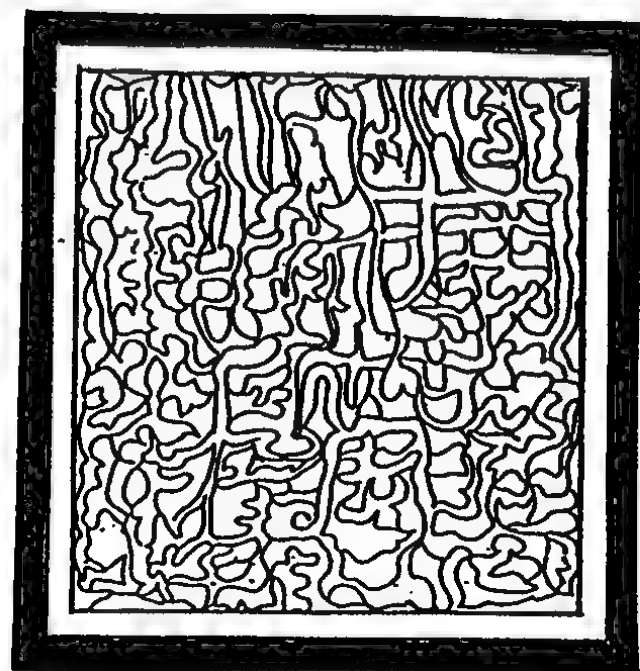
فالقيم الخطية تناسب بليوننة فتحدث إيقاعات خطية غير منتظمة كما توجد نوعاً من التنعيم الملمسي من جراء ملاصق السطح، وقد ساعد هذا على حدوث اتزان بين الخط والملمس، فأعطاهما مفهوماً جديداً يخالف مظهرها الطبيعي، ويتضح ذلك في الشكل رقم (٢٤) أما شكل رقم (٢٥) - أ، (٢٥-ب) فهو رسم توضيحي لجزء من الشكل أو الهيئة الخارجية لجذع (ساق) نخيل الزينة تم تكبيره، فأحال الشكل إلى هيئة قد تبدو مختلفة عن شكلها المألوف، فأكسب الشكل صفة أخرى جديدة توفرت خلالها قيم جمالية تمثلت في الخط والملمس والمساحة.



شکل رقم (۲۴)



شکل رقم (ب-۲۵)



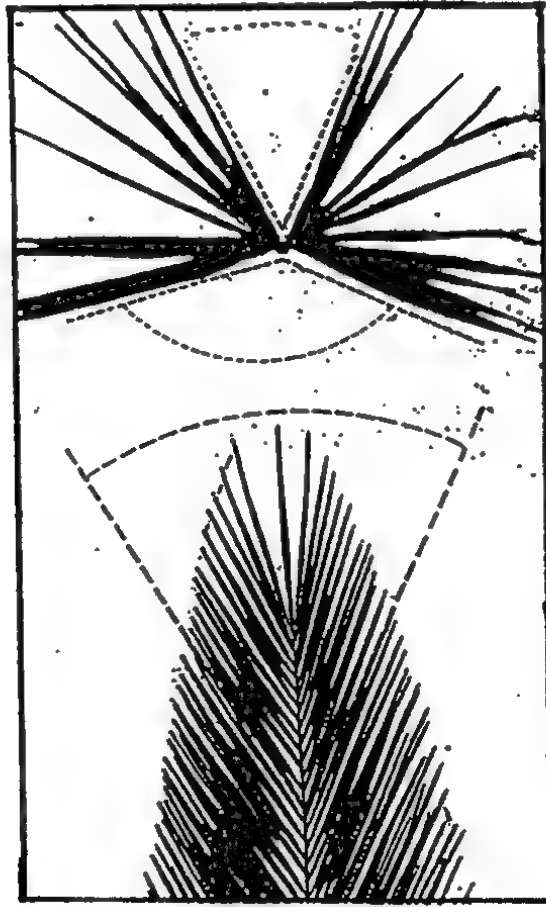
شکل رقم (۱-۲۵)

ثانياً: السعف (الأوراق) فى كل من نخيل البلح ونخيل الزينة :

١- نخيل البلح

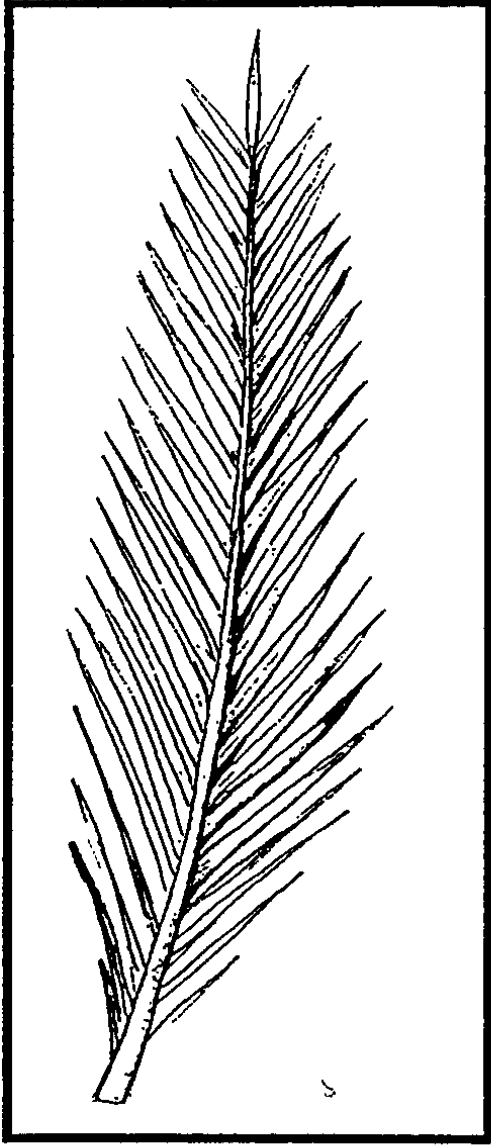
الشكل الظاهري :

عبارة عن ورقة كبيرة مركبة تبدو فى هيئة ريشية تشبه فى شكلها ريش الطائر، «يبلغ طول الورقة الكاملة النمو ٣-٥ م» (السعيد، ٢١، ص ٢١٨). تتكون من جريدة خشبية فى وسط السعفة تتألف من نصل يكون فيه الخوص والشوك، كما تمثل خطأً به انحناء بسيط، عريضة عند القاعدة وتقل فى العرض كلما اتجهنا إلى أعلى لها ثلاثة أضلاع، أثنان منبسطان تظهر الخوصات على جانبيهما، وتبدو فى شكلها «عبارة عن وريقات صغيرة يتراوح طولها ما بين ١٤-١٥ سم وعرضها من ١-٣ سم وعددها من ١٢٠-٢٤٠ خوصة على كل سعفة» وتبدو مخضرة اللون باهتة، «ويبلغ الجزء المغطى بالخوص حوالى ٦٥٪ من طول السعفة». أما الضلع الثالث فهو مستدير نوعاً ما. (واكد، ٨١، ص ٢٢٠) الشكل رقم (٢٦) يوضح هذه العلاقة تخطيطياً.

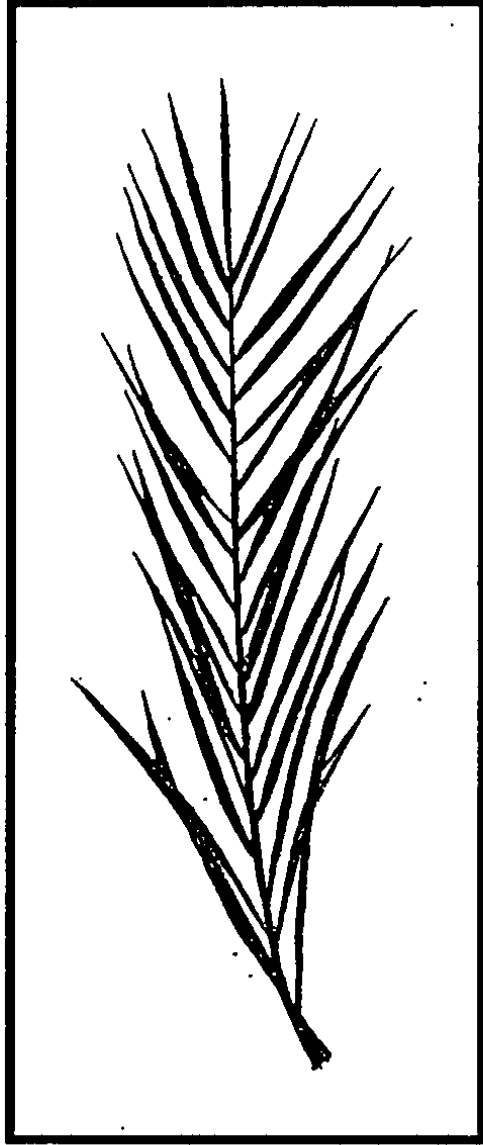


شكل رقم (٢٦)

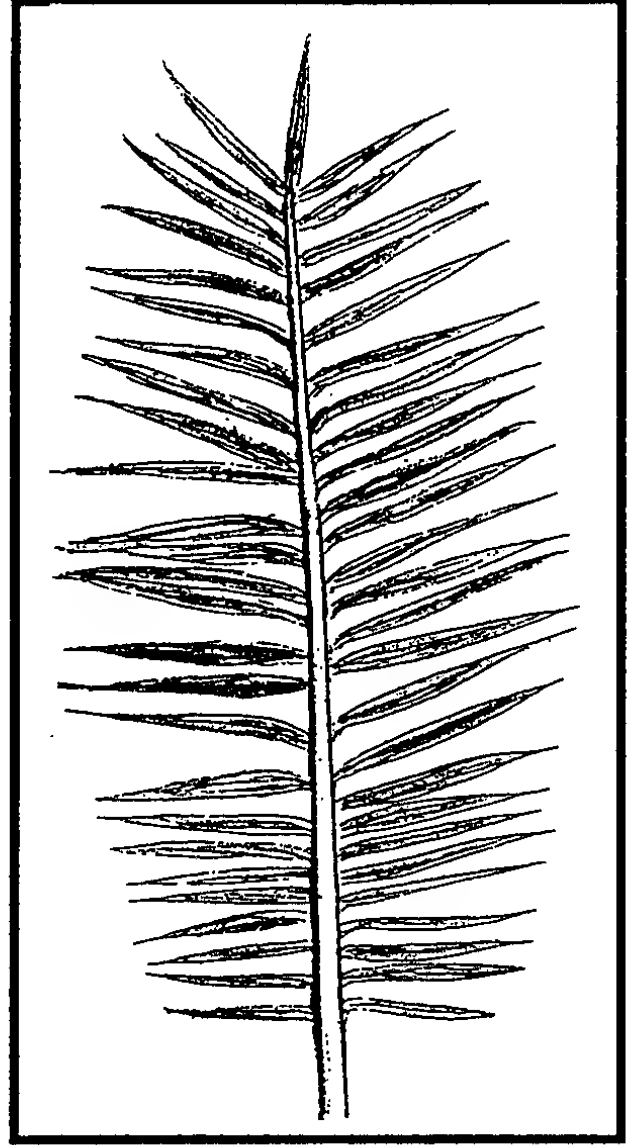
وفى نظام بنائها إما أن تكون متقابلة، كما فى الشكل رقم (٢٧)، أو متبادلة، كما فى الشكل رقم (٢٨)، أو متماثلة، كما فى الشكل رقم (٢٩). وتكون مجموعات الخوص إما ثنائية أو أكثر من اثنتين، حيث تظهر قريبة من بعضها كما يتضح فى الشكل رقم (٣٠).



شكل رقم (٢٩)



شكل رقم (٢٨)



شكل رقم (٢٧)

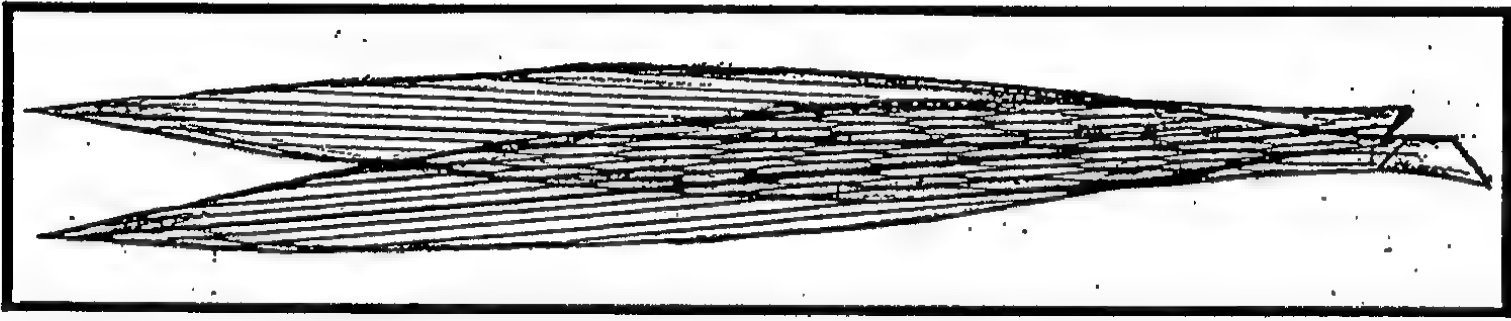


شكل رقم (٣٠)

أما الأشواك فهي عبارة عن وريقات مضغوطة تخرج من الجزء الأسفل من العرق الوسطى ثم تتحول تدريجياً عند قاعدته إلى أشواك. أى أن الأشواك وريقات محورة، وتشغل الأشواك حوالي ٢٨٪ من طول السعفة» (نصر، ٨٠، ص ١٠).

التركيب البنائى :

تتبع سعفة (ورقة) نخيل البلح نظام التعريق المفتوح، وفيه لا تشابك العروق ولا تتصل بعضها ببعض، بل تنتهي حوافها عند حافة الورقة كما في شكل رقم (٣١)



شكل رقم (٣١)

وتحدد معدلات نمو النصل، والتي تبدأ من مرحلة الشوك ثم مرحلة الخوص حتى النهاية الطرفية للنصل (السعفة) كما في الشكل رقم (٣٢) ومن خلال هذه المرحلة من النمو نجد أن الخوص ينمو في اتجاه مائل على محور الجريدة الخشبية للسعفة، كما يتضح في الشكل رقم (٣٣) بحيث تأخذ كل خوصتين متقابلتين نهايتين متقابلتين على هذا المحور، وبحيث تأخذان معاً شكل رقم سبعة (٧) أو ثمانية (٨) وفقاً لوضع السعفة ودرجة انحنائها نحو الأرض من عدمه. كما يتضح في الشكل رقم (٣٤-أ)، (٣٤-ب).



شكل رقم (٣٢)



شكل رقم (٣٣)

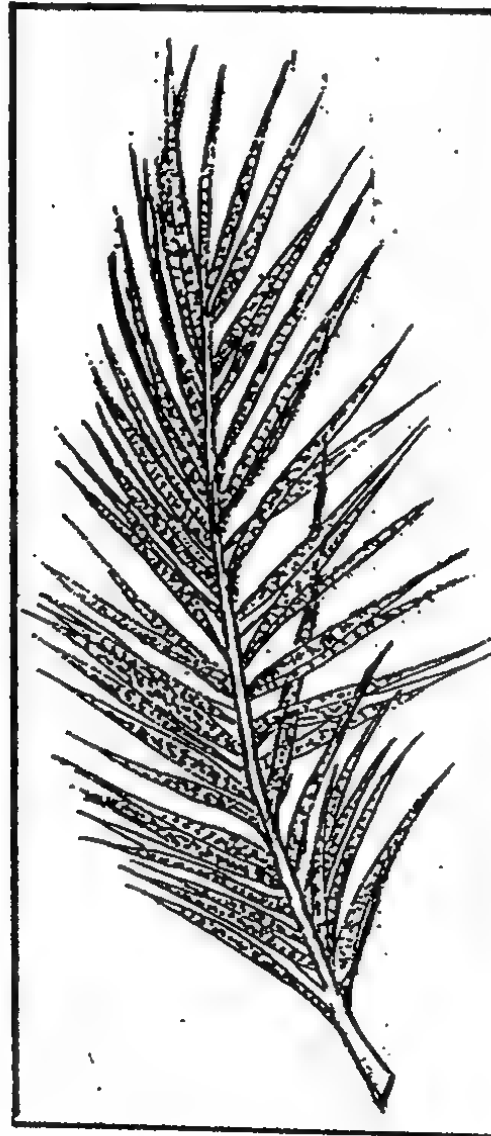


شكل رقم (٣٤-ب)



شكل رقم (٣٤-أ)

ومن خلال النظام الذي يتبعه ظهور الخوص على الجريد تظهر عدد من الزوايا الحادة والمنفرجة، ويلاحظ من خلال تلك الرؤية أن الخويصات تبدو كخطوط بارزة في شكل تكراري منسق، كما يتضح ذلك في الشكل رقم (٣٥).



شكل رقم (٣٥)

ويتكون السعف من البرعم الذي في قواعدها، وتحاط هذه القواعد بقواعد الأوراق الأكبر سناً. وعندما يبدأ السعف في الظهور تخرج أولاً الوريقات وتكون مضغوطة حول العرق الوسطي وتخرج إلى أعلى من غشاء ليفي، وهذا الغشاء يحيط بالجذع وكذا يحيط بقواعد السعف» كما يتضح في الشكل رقم (٣٦).

وتتخذ هياث السعف (الأوراق) نظاماً إيقاعياً متنوعاً نتيجة الارتفاع والانخفاض بين وحدات الخوص، الذي يتخذ تكرارات متوالية ليعطي السعفة الحركة فى البناء.

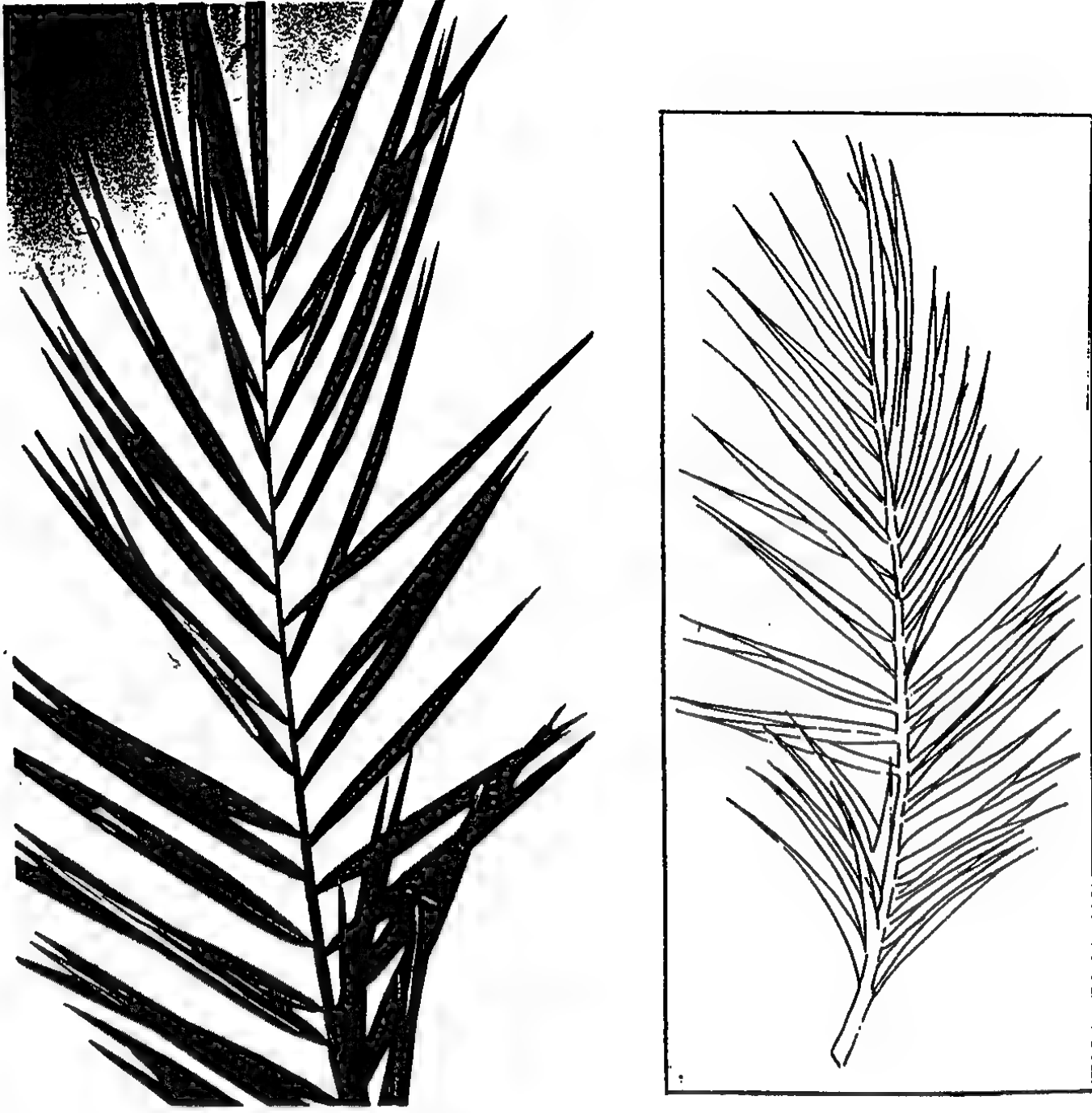
ومن خلال هذا النظام ظهرت علاقات التناسب والتماثل والتراكب مما أكسبها طابعاً جمالياً متميزاً وممتعاً للرؤية عند مشاهدتها. كما يتضح فى الشكل رقم (٣٨).



شكل رقم (٣٨)

كذلك فإن نظم الإيقاع التى تبرز بين مواقع الخوص على محور السعف ومواقع السعف بين بعضها البعض، تعطى فى كلا الحالتين إحساساً بالتناغم والترايط والصلة والصعود. وكلها إيقاعات موحية تكسب النفس نوعاً من الثقة والانبهار الذي يعمق من الإحساس بالقيم الجمالية لسعف

النخيل. كذلك فإن اللمس والشكل النصلي لنهايات الخوص يعطي إحساساً بالقوة والمنعة والحصانة كما في الشكل رقم (٣٩) مما يدعم إحساس السمو الذي يبعثه النخيل.



شكل رقم (٣٩)

ولا يستطيع الرائي أن يتجاهل العلاقة اللونية الخاصة بين سعف النخيل بقاعدته المتدرجة لونياً، والتي تمثل مرحلة انتقالية بين جذع النخلة وأطرافها، بحيث لا يجد الرائي صعوبة في تحريك منظور الرؤية ما بين الكتلتين، بالإضافة إلى أن الدرجة الخضراء الناعمة لسعف النخيل تكفل الانتقال السلمي لمنظور الرؤية في المستويين. كما يتضح في الشكل رقم (٤٠)



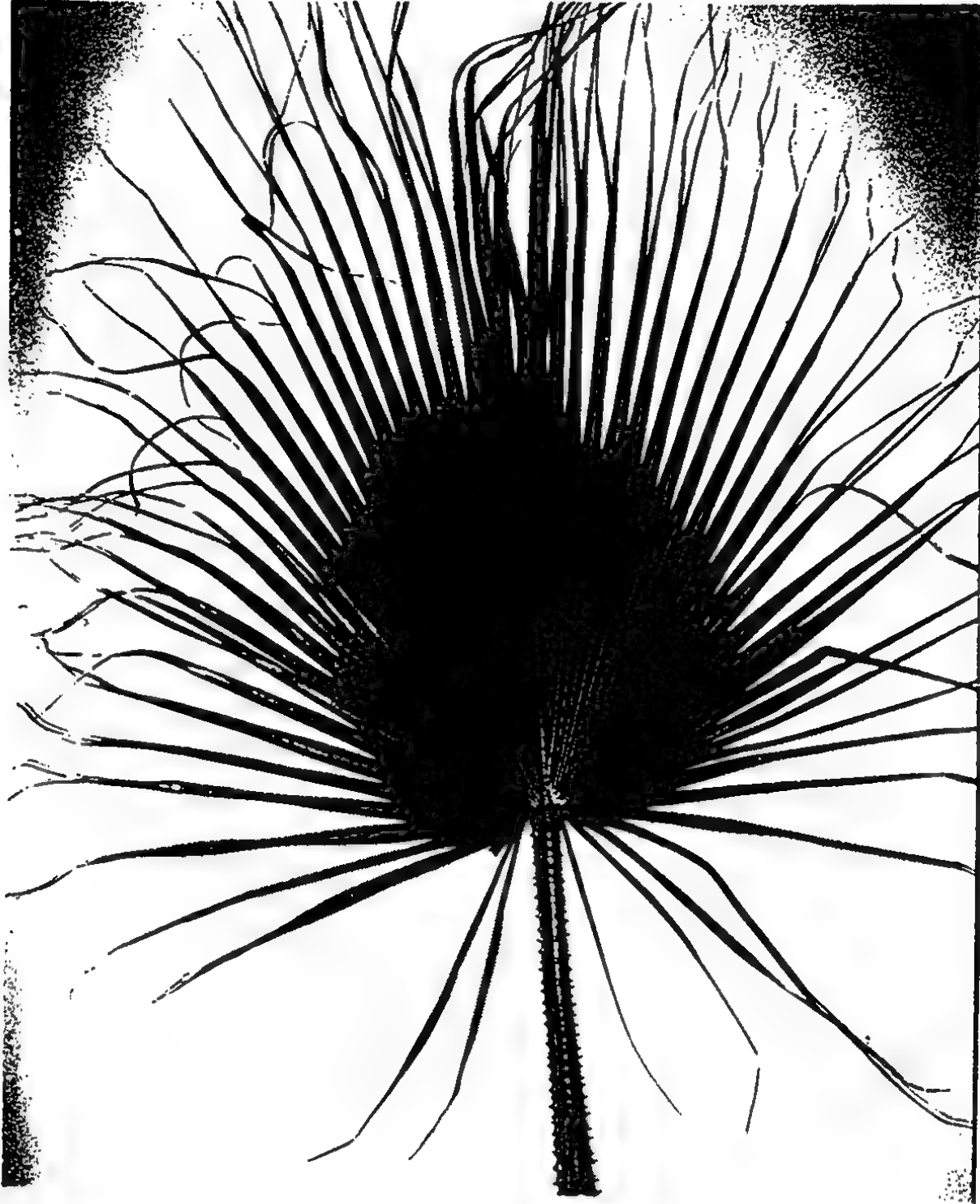
شكل رقم (٤٠)

٢- نخيل الزينة :

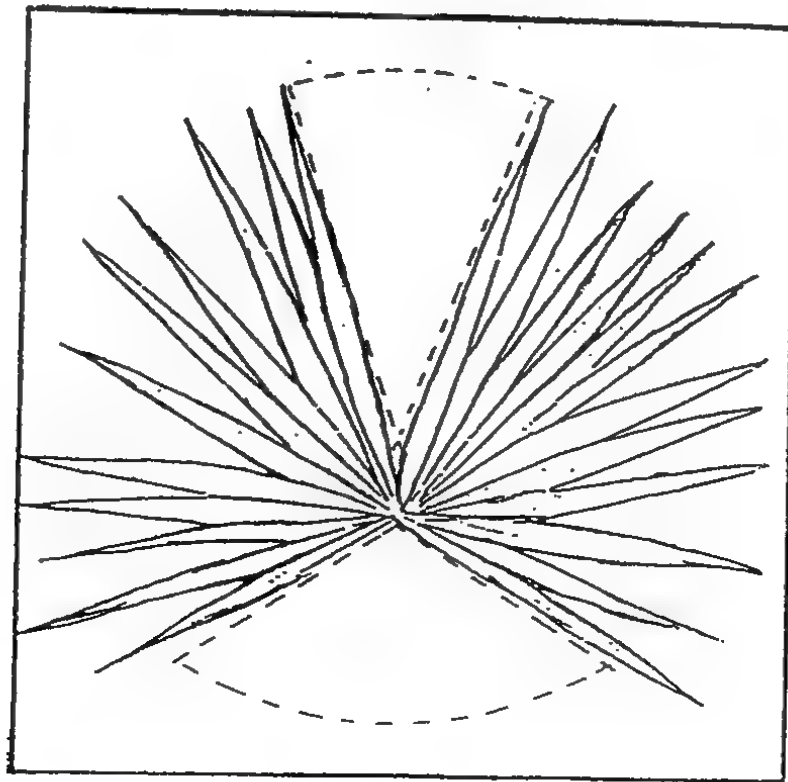
الشكل الظاهري :

يتمثل الشكل الظاهري لسعف نخيل الزينة في محور جريدي قصير نسبياً، ينتهي بنظام مروحي يتلاحم فيه الخوص من نقطة اتصاله بالجريدة وحتى منتصف طول الخوص تقريباً، ثم تبدأ الخوصات في الانفصال كل عن جارتها بعد ذلك. كما في شكل رقم (٤١). ويتضح أيضاً في نفس الشكل سلسلة من الاشواك المستننة الحادة تمثل جانبي هذه الجريدة، ويربط بينهما سطح مقوس يمتد بطول هذا الجزء الجريدي.

وتمثل هذه النقاط قوساً من دائرة. وتمثل الزاوية بين الخوصتين الأوليين على جانبي الجريدة زاوية منفرجة. تبدأ هذه الزاوية في الانعكاس والانخفاض التدريجي حتى تتلاشى هذه الزاوية عند النقطة التي تقع على استقامة محور الجريدة، كما في الشكل رقم (٤٢).



شكل رقم (٤١)

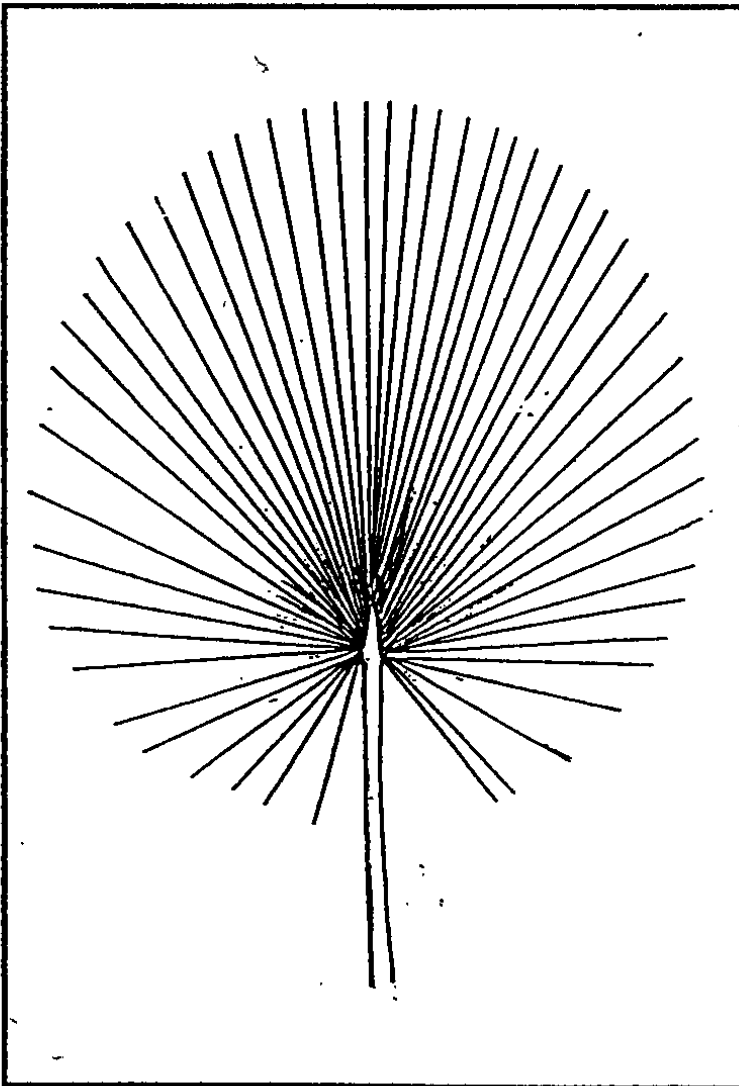


شكل رقم (٤٢)

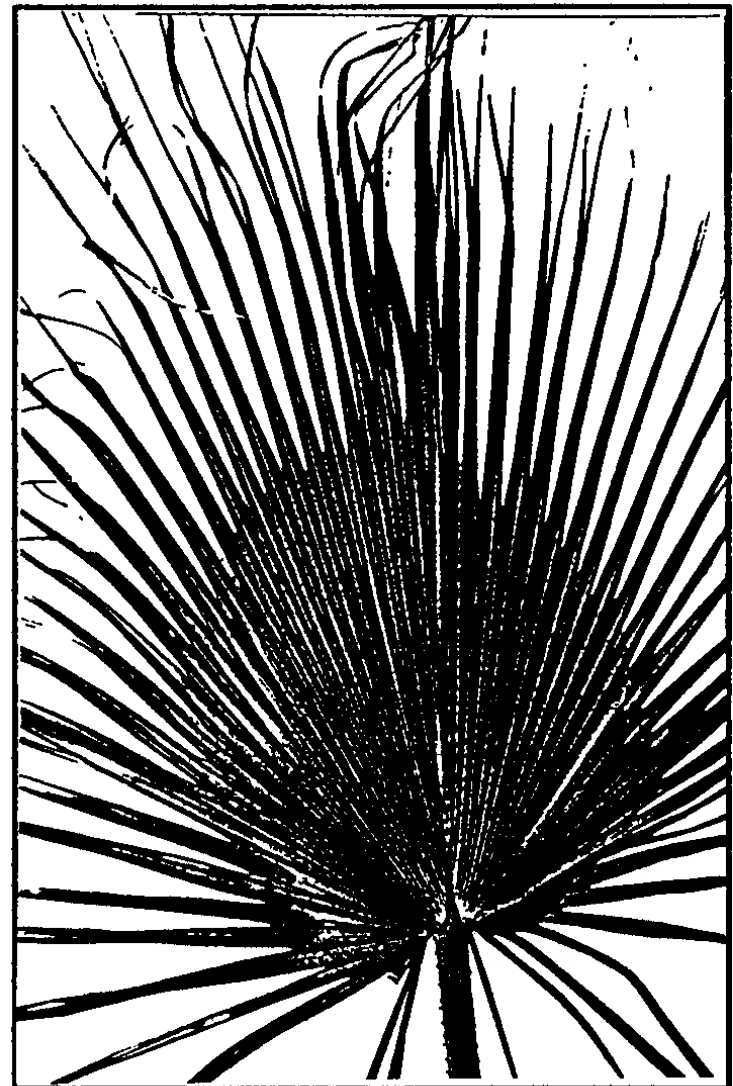
التركيب البنائي :

يتخذ النظام البنائي الخارجي لسعف نخيل الزينة الشكل المروحي أو الراجي، والسعفة بها حوالي من ٤٠-٧٠ طية طولية (الغيطان، ٢٧، ص ١٨٢) في مستويات بارزة وغائرة نوعاً ما، تنبثق من موضع مركزي هو نقطة النمو، وتتجه اتجاهها انتشارياً مشكلة خطوطاً مستقيمة متجاورة، ضيقة عند مركز العنق، وتتسع كلما اتجهت إلى أعلى. ويمثل التعريق فيها النظام الإشعاعي المتناظر.

كما تقترب تلك الهيئة من الشكل الدائري نتيجة اتزان قوى النمو. ومن خلال هذا النظام يتحقق التعادل والقوة والتماثل بين الشقين الأيمن والأيسر. ويوضح ذلك الشكلان (٤٣) و(٤٤).



شكل رقم (٤٤)



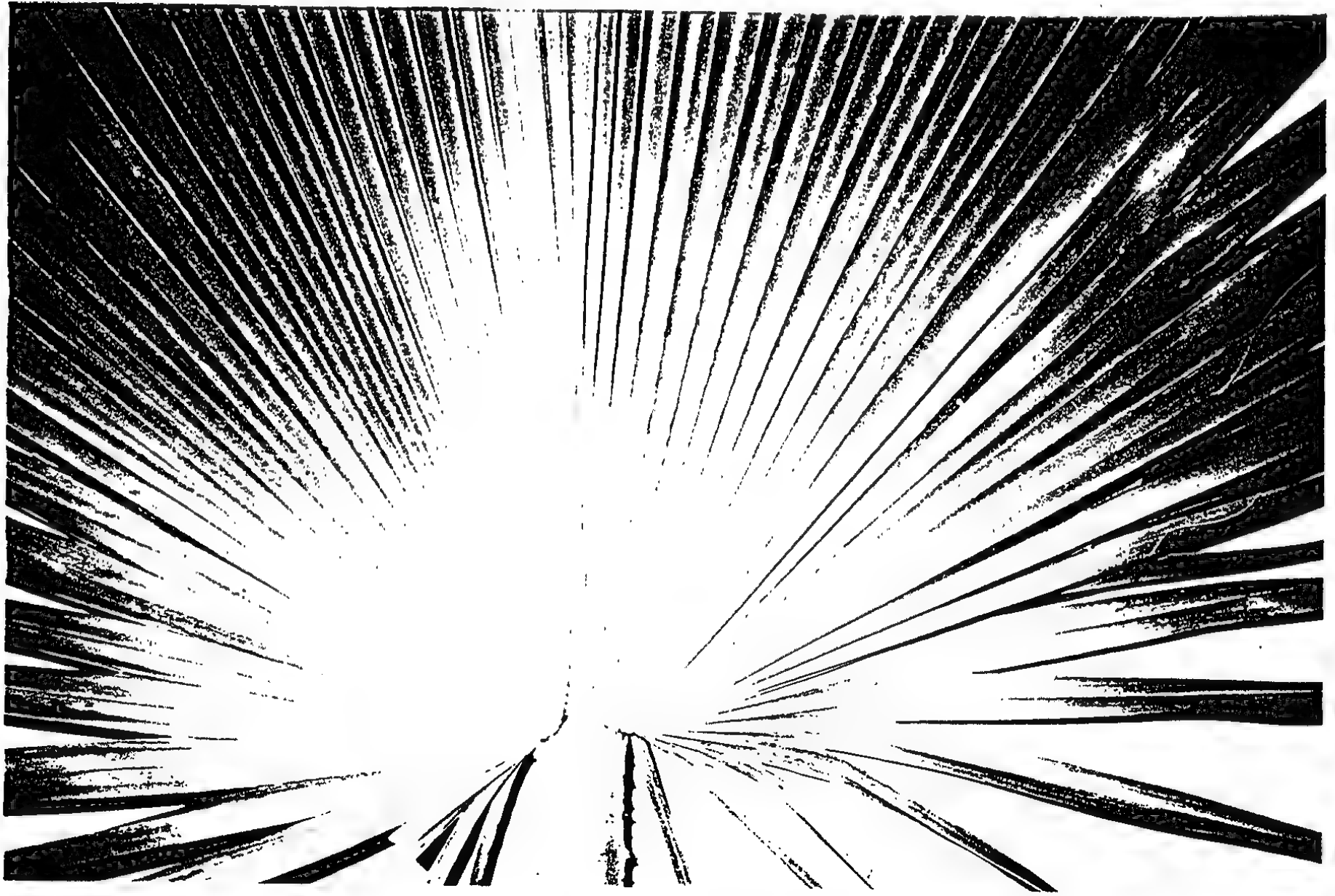
شكل رقم (٤٣)

القيم الجمالية :

إن الشكل العام لسعف نخيل الزينة يوحي في حد ذاته بنوع من الرفاهية والترف الذي يرتبط بتوصيفه كنخيل للزينة، فإن الشكل المروحي للسعفة يعطى كوحدة مستقلة أو كوحدة في إطار منظومة نخلة الزينة ككل إحساساً بالسمو والخصوصية والتحليق، بعيداً عن أرض الواقع.

والإشعاع الخطي الذي ترسمه مسارات خطوط تلاحم الخوص يوحى بالإنطلاق، كما أن انبثاقه من نقطة يوحى بأن عطاءه يعم محيطاً لانهائياً كما فى الشكلين (٤٥) و(٤٦) كذلك فإن تلاحم السعف بتكوينه المروحي يسفر عن تهيئة مسطح أخضر تتلاقى بين ثناياه أشعة الشمس مع طبيعته الخضراء فينتج نوع من التدرج اللوني الجميل، الذي تختلف طبيعته وفقاً لزاوية الرؤية وسقوط الضوء. يتضح ذلك فى الشكل رقم (٤٧).

إن العلاقة التجمعية التى يحققها إتصال وتلاحم الخوص، والتى تنطلق من نقطة إنما تحقق انتشاراً متسعاً ومتجهاً إلى أعلى. ورغم هذا الإيجاء بالانتشار فإن الاتصال والعمق النابجين من اختلاف مستويات الخوص يعطيان قوة وتماسكاً، كما تمثل رؤوسها نقاط على المحيط الخارجى للسعة ككل. وتشكل الفراغات التى تصنعها كل خوصتين متاليتين نوعاً من المثلثات الضوئية ذات الوضع المعاكس لمثلثات الخوص. حيث تقع قاعدة المثلث الضوئى على المحيط الخارجى للسعة وتتجه رأسها نحو مركز السعة كما فى الشكل رقم (٤٨).



شكل (٤٥)



شکل رقم (۴۶)



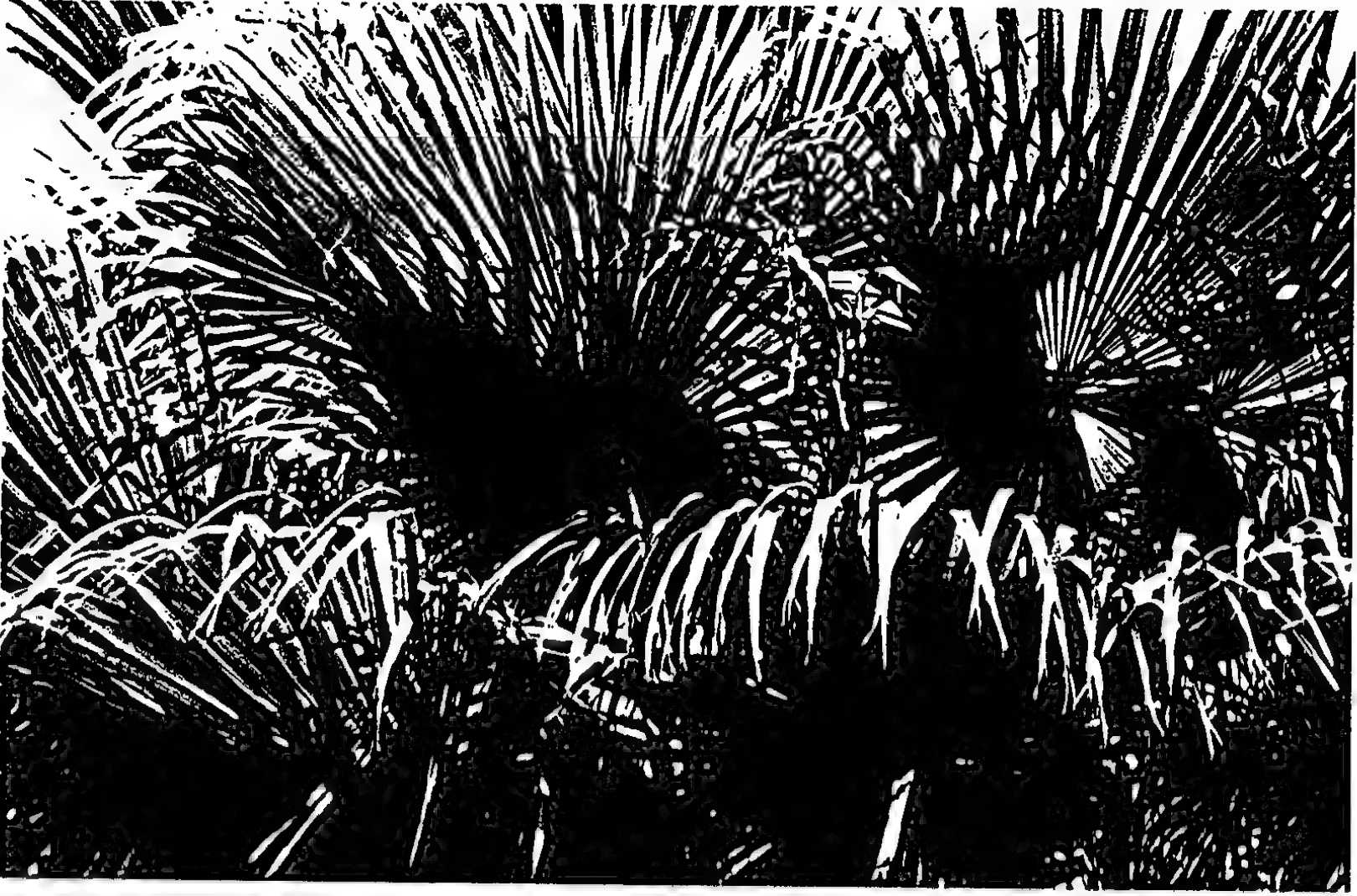
شکل رقم (۴۷)



شكل رقم (٤٨)

كما أن التماثل الذي يتحقق في أشكال الخوص، وكذلك على جانبي الجريدة القاعدية يعطي الاتزان والاستقرار والراحة للرائي. والمسافات التي تنتج عن انفراج التلاحم بين الخوص يعطي إيحاءً بالانطلاق نحو الأفق في حركة هادئة رقيقة.

كذلك فإن أطراف السعف في نخيل الزينة لها من الرقة ما يجعلها تختلف عن سعف نخيل البلح. فنجد أن أطراف السعف هنا قابلة للذبول والانحناء والتهدل، مما يعطي أيضاً علاقات خطية جديدة. مع باقي عناصر سطح السعفة والشكل رقم (٤٩) يوضح تلك العلاقات.



شكل رقم (٤٩)

ثالثاً: العرجون (العذق) فى نخيل البلح الشكل الظاهري :

هو عبارة عن ساق من الألياف الخيطية المتراسة والملتحمة تبدو فى سمك واحد، تختلف أطوالها باختلاف الأصناف «وتعتبر قصيرة إذا كان طولها يقل عن ٩٠ سم، ومتوسطة إذا كان طولها من ٩٠-١٥٠ سم، وطويلة إذا زاد طولها عن ١٥٠ سم، تتشعب منها شماريخ تتفاوت أطوالها بين ١٥-٤٥ سم من نهاية العرجون» (خليفة؛ جمانة، ٣٧، ص ١٦١).

وهو عبارة عن أعواد رفيعة لونها أصفر برتقالي على درجة كبيرة من الليونة فى الحالة المنفردة. الجزء العلوي ذو ملمس ناعم مستقيم والجزء السفلي متعرج منتظم عليه حبات البلح، وبفعل استمرار النمو وثقل الثمار المتزايد يتقوس العرجون الذي كان فى بداية نموه مستقيماً، تتدلى منه الشماريخ فى عراجينها حاملة الثمار، حيث تأخذ العراجين فى الإنحناء على شكل نصف الدائرة نحو الأرض نتيجة ثقل الثمار وذلك مايتضح فى الشكل رقم (٥٠).



شكل رقم (٥٠)

التركيب البنائي :

يتبع العرجون (العذق) النظام الإشعاعي من خلال مجموعات الفروع المنبثقة منه حيث يظهر على شكل ساق منحن تتدلي من نهاية طرفه فروع تتفاوت أطوالها على درجة من التموج عند منطقة انتظام الثمرة التي تلتصق إلى منتصفه حبات البلح، حيث يبدو شكلها في تفاوت منتظم، مما يحافظ على وحدتها وتواجدها مع الكل الأكبر الموجودة فيه وذلك ما يوضحه شكل رقم (٥١).



شكل رقم (٥١)

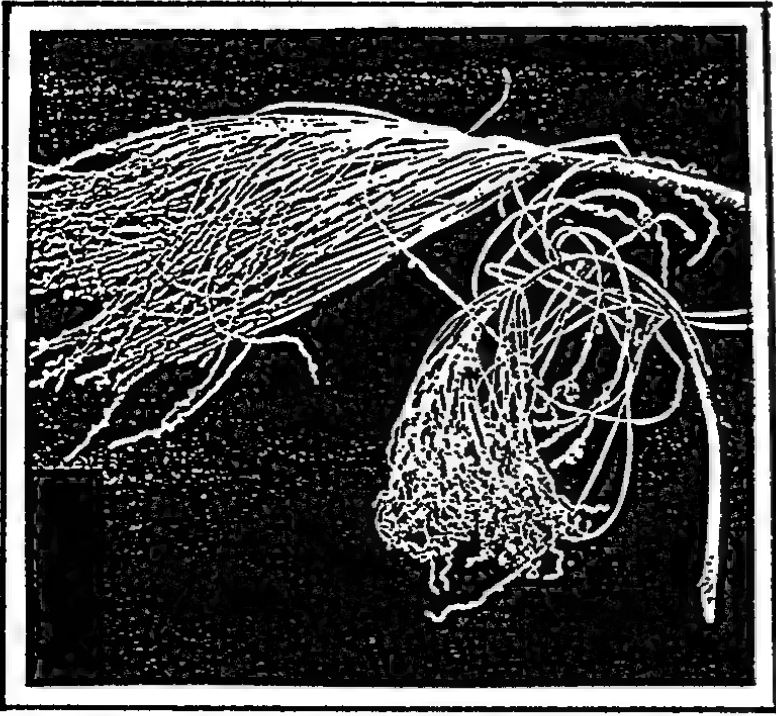
القيم الجمالية :

يأخذ العرجون وضعه كوحدة في إطار منظومة كما يوحي في حد ذاته بالبذل والعطاء بسخاء، وتلعب العناصر الخطية دوراً رئيسياً يربط بين الأصل ويمتد إلى القمة تدعمه ثمار البلح، وعند ملاحظة المعطيات الشكلية للعرجون الذي يعد بمثابة ساق منحني يوحي بالثراء والمتعة ويعطي إحساساً بالترايط والقوة.

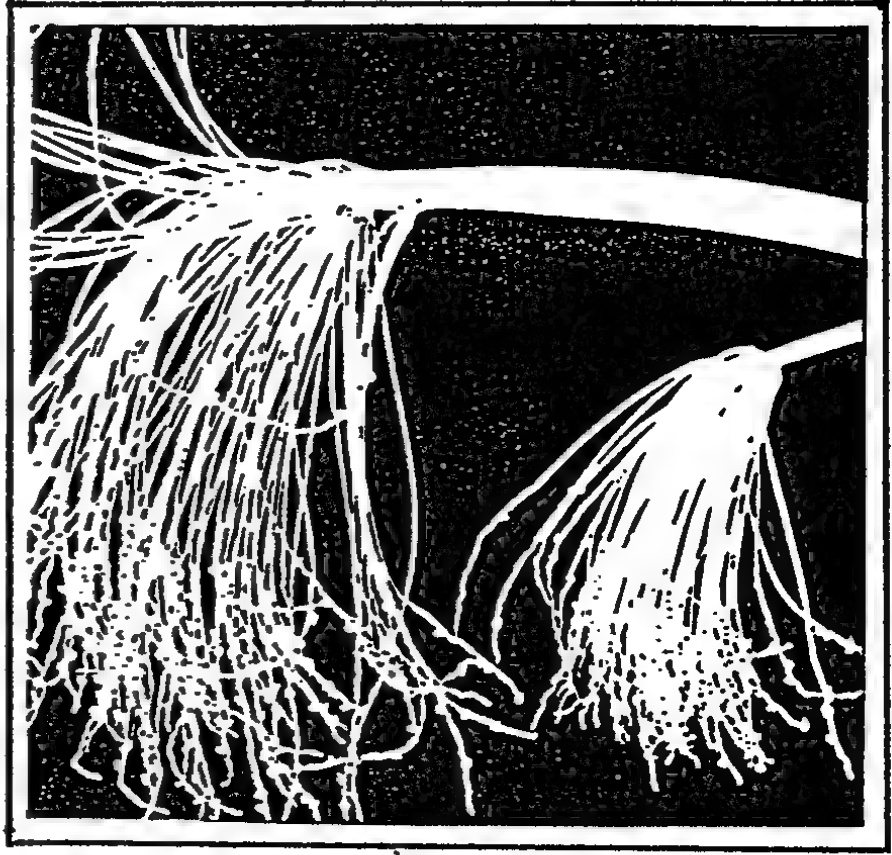
وعند تأمله نجده يلين مع المنحني ويهدأ مع سكون واستقرار ثماره المنظومة المتدلية في سلاسة وانسيابية والتي تمثل انطلاقة جديدة، رمزاً للعطاء اللامتناهي، بما تحوي من سمات توقظ في الذات المعاني الإيجابية المرتبطة عند الإنسان بسمه الجود والعطاء.

فالإحساس بسخاء ذلك العطاء هو دليل لمعايشتنا الوجدانية مع ملامح وسمات هذه الرؤية، أما الإحساس مع الشكل فيعني تعاطفنا مع السمات المحسوسة في انسيابية فروعها المنطلقة بركة ونعومة، وتنظم الثمار على محاورها لتتجه بها نحو القاعدة، تحمل في مضمونها دعوة صادقة توحى بتوقع الخير لجانيه.

كما يظهر من خلال تلك الفروع الخط المنحني وقد يشكل منظر القمر عندما يكون هلالاً، والخط المموج (زقزاق) الذي ربما يكون أشبه بتلاعب الهواء على صفحة الماء، ليس له شكل ثابت أو مظهر محدد، وربما يكون لذلك تأثير بصري على الإحساس بالإيقاع والحركة. وبعد إزالة الثمار عنها تمتد تلك الفروع ويتثنى البعض منها أو يتقوس أو ينكسر ليحصر مساحات من الفراغات بين فروعها، التي هي بمثابة خطوط تتجه باتجاهات مختلفة، تعطي طابعاً جمالياً متميزاً وممتعاً للرؤية، كما في الشكلين رقمي (٥٢) و (٥٣).



شكل رقم (٥٣)



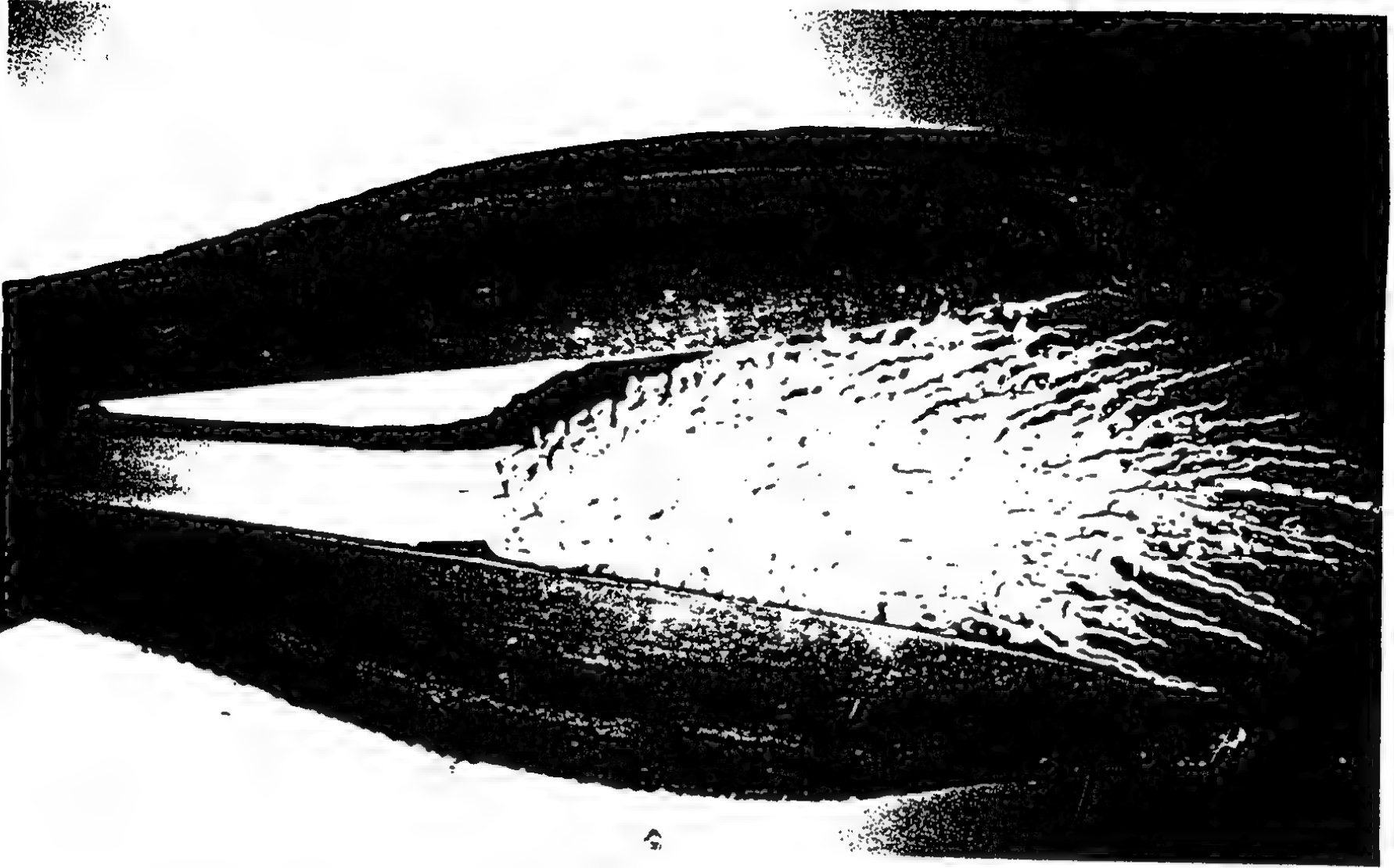
شكل رقم (٥٢)

رابعاً: الزهرة فى نخيل البلح الشكل الظاهري :

هي عبارة عن «أزهار تُحمل فى نورأت. والنورة عبارة عن سنبله مركبة تحمل الأزهار فى شماريخ وتحاط هذه الشماريخ بغلاف جلدي متين يميل إلى الصلابة يسمى بالإغريض (الأكمام) أشبه بغمد سيف مستطيل مستدق الطرفين لونه أخضر عليه وبر ناعم كالمخمل، أما مسطحه الداخلي فأملس بلون مصفر، أطواله مختلفة باختلاف الأصناف، فبعضها طويل ضيق وبعضها عريض قصير والتي يوضحها الشكلان (٥٤-أ)، و(٥٤-ب) على التوالي. (خليفة؛ جمانة، ٣٧، ص ٥٣)



شكل رقم (٥٤-أ)



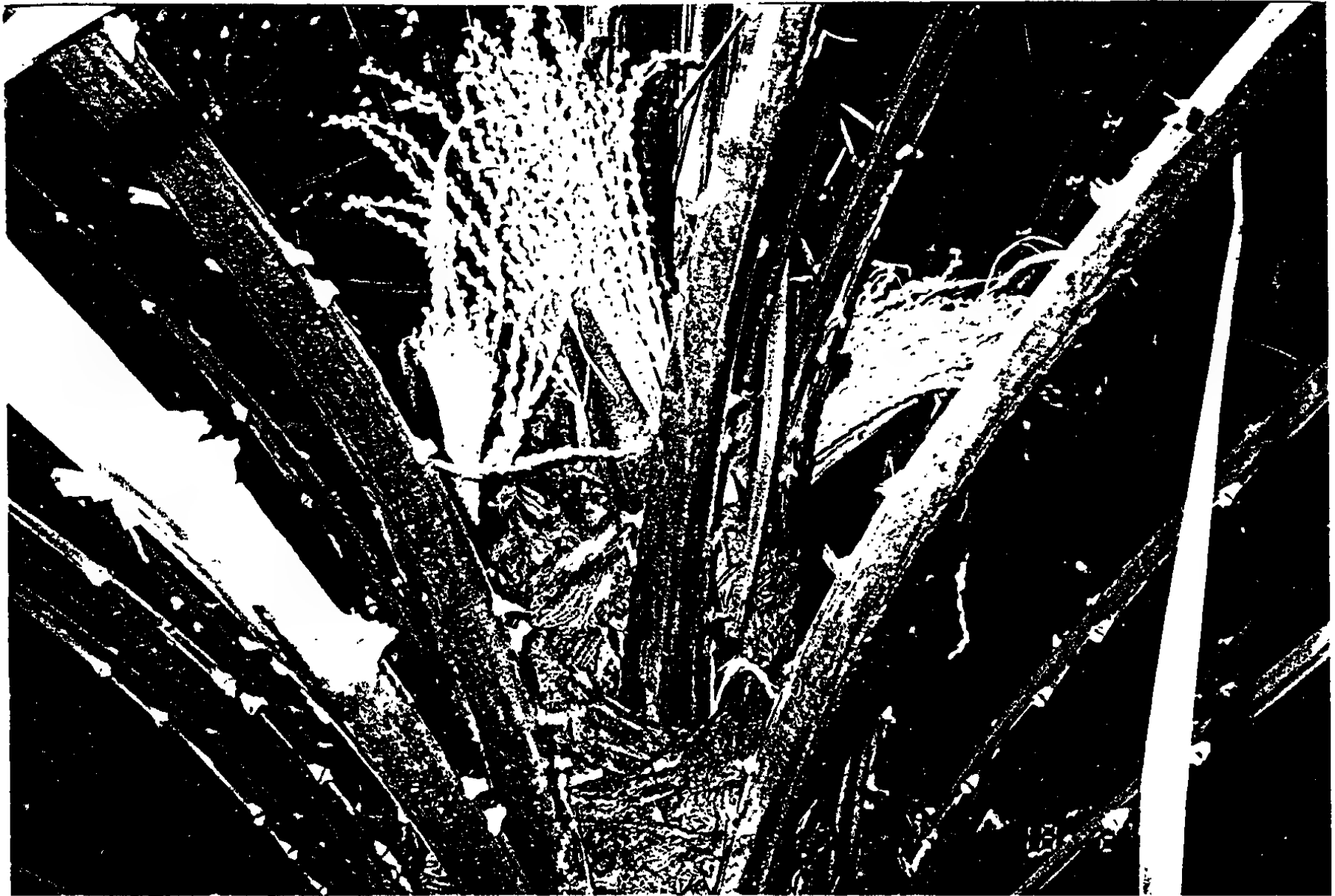
شكل رقم (٥٤-ب)

تنمو الأغاريض (الأكمام) تدريجياً حيث تظهر في الطلعة الأولى قرب القمة كما يوضحها شكل رقم (٥٥)، ثم يتبعها بقية الطلع وهكذا بشكل لولبي متجه إلى أسفل، وفي بداية ظهورها يكون لونها أخضر ثم يسمر. وعندما يتم نضجه ينشق الغمد الذي يغلفه، وتظهر الشماريخ حاملة أزهاراً بيضاء صغيرة يميل لونها إلى الاصفرار شمعية الملمس مصفوفة ومتلاصقة، وتنشأ جميعها من قاعدة الحامل الزهري، أو في مجموعات تتشعب إلى منتصف الحامل الزهري. يوضحها الشكل رقم

(٥٦). (نصر، ٨٠، ص ١٢، ١٣)



شكل رقم (٥٥)



شكل رقم (٥٦)

وتظهر الأزهار المذكرة على شماريخها متقاربة، أما الأزهار الأنثوية فتبدو متباعدة كما يوضحها

الشكلان (٥٧) و(٥٨). (نصر، ١٩٨٣، ص ١٥)



شکل رقم (۵۷)



شکل رقم (۵۸)

وتتكون مجموعات الأزهار على شماريخها المنبثقة من العرجون في نظام إشعاعي، حيث تظهر قريية من بعضها البعض ومن خلال النظام الذي تظهر به على الشماريخ في نظام متبادل كما يلاحظ من خلال تلك الرؤية ظهور عدد من الخطوط المتعرجة والتي يوضحها الشكل رقم (٥٩).

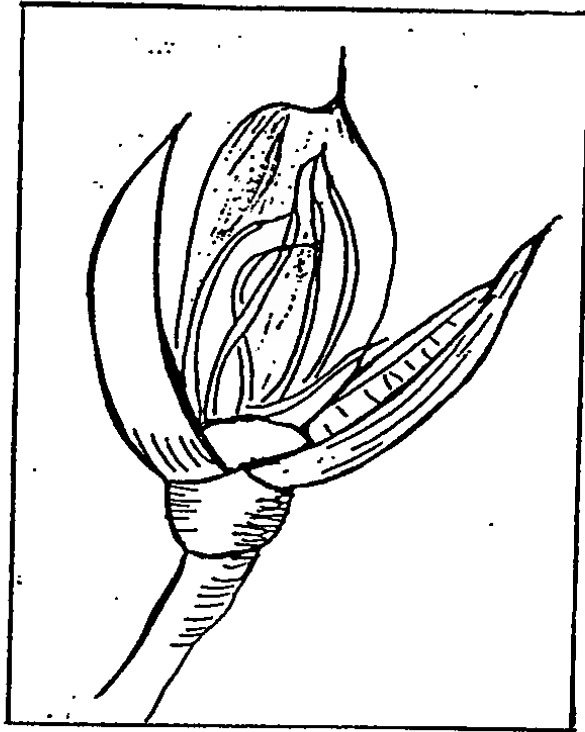


شكل رقم (٥٩)

التركيب البنائي :

يتخذ النظام البنائي الخارجي لأزهار نخيل البلح الذكورية والأنثوية تشابهاً كبيراً في بداية تكوينهما حيث «توضع الأغلفة الزهرية وعددها ستة في محيطين متبادلين هما الكأس (السبلات)

والتويج (البتلات) وتتنظم ست من الأسدية في محيطين متبادلين يتكون كل منهما من ثلاث أسدية يأخذ الأول وضعه في مقابل السبلات بينما المحيط الثاني يأخذ وضعه في مقابل البتلات، كما تظهر ثلاث كرايل منفصلة». وفي الأزهار الذكورية تبدو الأسدية فيها استطالة نوعاً ما عن الأزهار الأنثوية ونظراً لاستطالتها تظهر متشابكة. تحقق نوعاً من الترابط بين بعضها البعض، كما يوضحها الشكل رقم (٦٠). (خليفة؛ جمانة، ٣٧، ص ٥٣)



شكل رقم (٦٠)

القيم الجمالية :

الشكل العام لزهرة نخيل البلح تبدو فيه الأزهار في شماريخها متفرعة عن حامل النورة السميكة داخل الغلاف الجلدي الكم (الإغريض)، وتسمى هذه المجموعة بالسيف، وفيه نرى صراع قوى النمو داخل السيف عندما يجف وينشق، فتتسلل الشماريخ حاملة زهوراً بيضاء تعطي إحساساً بالطهر والنقاء. كما توحى من مظهرها المرئي أشبه بزهور الياسمين بلونها الأبيض بشكل منسق، تنطلق بحرية نحو الحياة، وفي انطلاقها دعوة جديدة للاستمرار والبقاء، فتنتقل معها متأملاً ومدركاً مكونات عظمة الخالق عز وجل في الكثير من معطيات الحياة، والتي يمكن أن نراها في متابعة ماتم في البنية من تخلق ونمو لتلك الأعداد من الأزهار المتفردة بين العناصر. كما يتضح في الشكل رقم (٦١).



شكل رقم (٦١)

كما تتشكل الأسدية المنبثقة من مركز الوسط خطوطاً منحنية تكون من خلال إنحنائها مساحات فراغية متنوعة، تحقق نوعاً من الترابط بين بعضها البعض، ذلك التباين يوضح ثبات قوانين البناء الداخلي وبين اختلاف الشكل الخارجي كما أن اتساق العلاقات بين الأجزاء الظاهرة في المجموعة الزهرية ماهي إلا إنعكاس لنظم البناء الداخلي. ويعد هذا من أسرار الاتساق الجمالي. فشكل الزهرة يبدأ بانطلاقة ضيقة من العنق في بدايتها، ثم تتسع كلما اتجهت إلى أعلى باستمرار حركة نمو النبات واندفاعه حين يقاوم جاذبية الأرض ليتغلب عليها، ويسعى صاعداً إلى أعلى. وتنطلق الأزهار بشكل مضطرب إلى أعلى في تكرار متبادل، تأخذ اتجاهها انتشارياً بأبعاد توحى بإحداث إيقاعات لها تأثيرها الجمالي عند رؤيتها وإدراكها. تلك الأبعاد تتوالد على محاورها

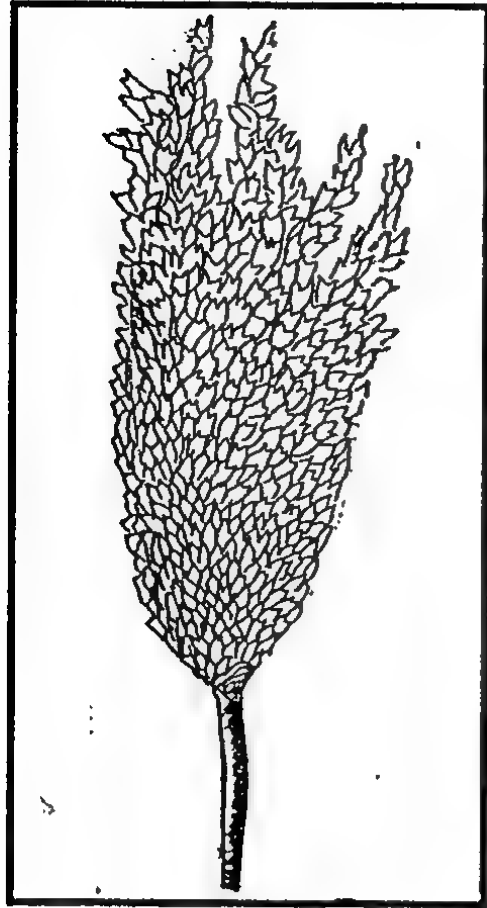
زهيرات دقيقة تتلاحم فى بداية انطلاقها ثم تنتشر بشكل إشعاعي. وتلعب سلاسة حركة نمو الازهار فى تبادل دورا فى الايحاء بالاستمرارية التى تنتج من تفاعل الحياة العضوية إلى جانب التنوع، سواء فى شكل الزهرة المفردة أو الهيئة الكلية للأزهار. وذلك يوحى للمصمم بقيم جمالية ومعانى تعبيرية. وفى نفس الوقت تشكل مكوناتها المتآلفة وعلاقاتها مع بعضها البعض نظاما يعبر عن المفهوم الإشعاعي. وذلك يتضح فى الشكل رقم (٦٢).



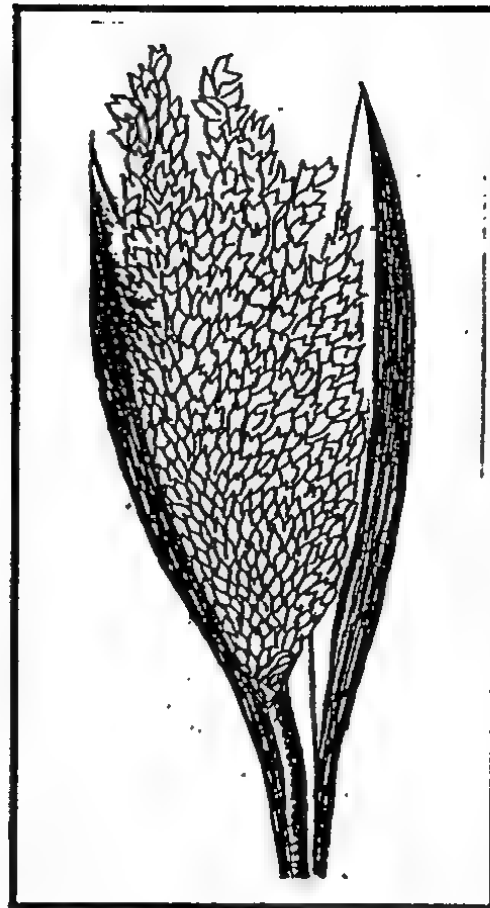
شكل رقم (٦٢)

كما تظهر من خلال تلك الرؤية قيم جمالية تعطي إيقاعاً ممتعاً من خلال تتبع العين لهيئة المجموعة الزهرية، لتحصر مساحة تحوي علاقات خطية تناسب بليوننة توحى من خلال رؤيتها بملامس متنوعة ومتناغمة، وتوحى للمتأمل بأفكار ورؤى جديدة عندما تتقارب أو تتباعد تلك الملامس، حيث تندفع الرؤية بين المساحات الخالية المشغولة، مما يساعد على الايحاء بمدلولات تعبيرية متنوعة تموج بالحركة على السطح الخارجي. كما أن العلاقة بين وحداتها المنتظمة لا تكون منفردة، وقد تختلف من جزء لآخر إلا أنها تنتج هيئة واحدة. وكل جزء يحقق نظاماً من خلال تفاعله مع باقي

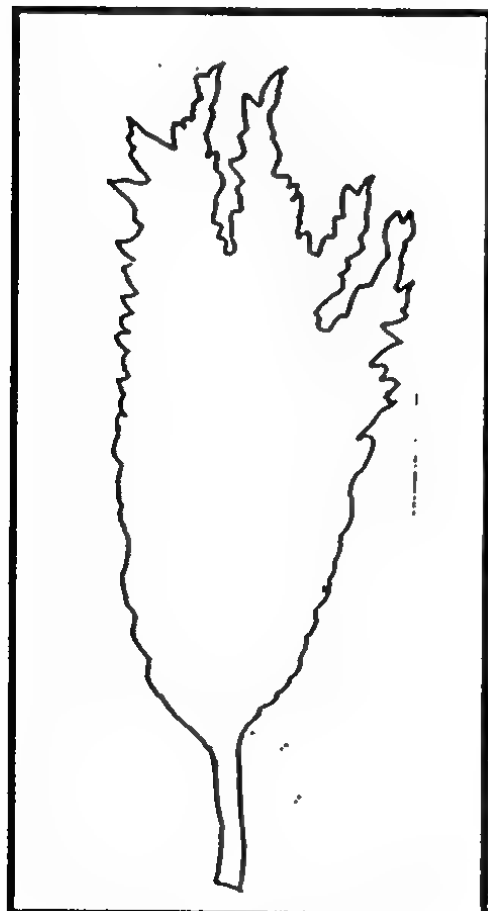
الأجزاء كما يحقق نوعاً من التآلف والترابط بين بعضه البعض. وذلك ما توضحه الأشكال (٦٣)، (٦٤)، (٦٥)، (٦٦).



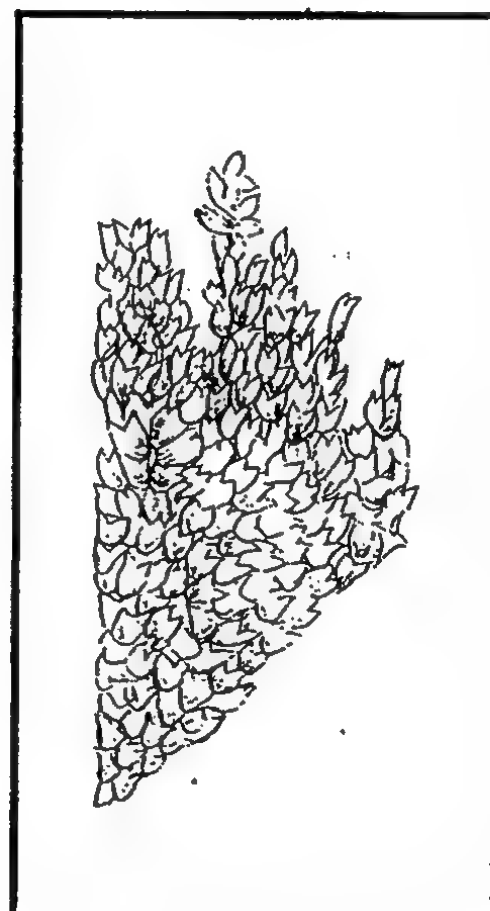
شكل رقم (٦٤)



شكل رقم (٦٣)



شكل رقم (٦٦)

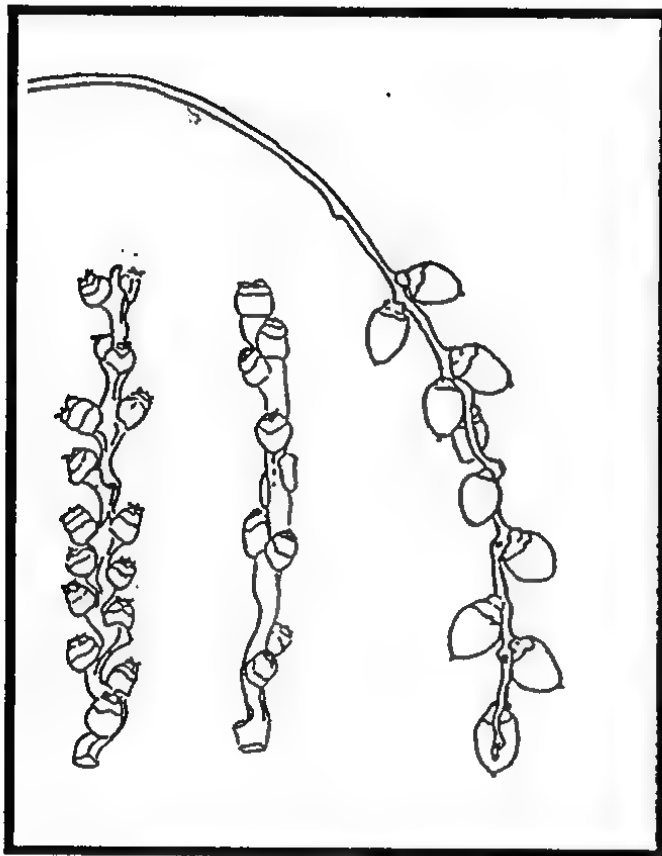


شكل رقم (٦٥)

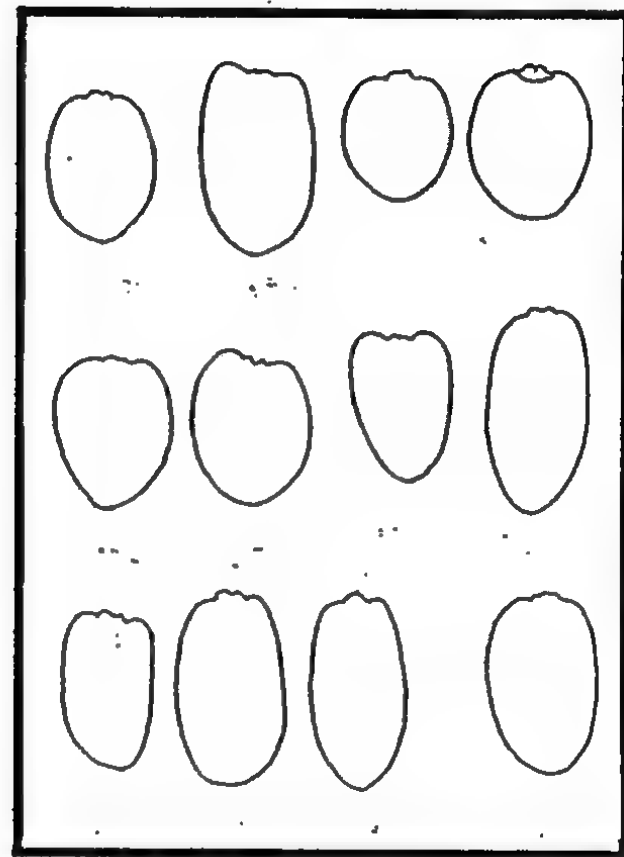
خامساً: الثمرة فى نخيل البلح

الشكل الظاهري :

ثمرة بيضية تبدو فى هيئتها مستطيلة أو شبه دائرية، طولها أكثر من عرضها، قاعدتها مستديرة مع وجود اختلاف فى حجم وهيئة الثمرة الواحدة. لونها أخضر فى بداية النمو وحين يكتمل نموها يصبح لونها أصفر أو أحمر، سطحها ناعم أملس لامع ملتصق بلحم الثمرة، لها قمع هو عبارة عن الغلاف الزهري الملتصق عند اتصالها بالشمراخ، ويرتفع القمع عن سطح الثمرة. وحافة القمع مائلة إلى الداخل ومحددة بخط، تبدو عريضة ومستديرة الشكل أو رفيعة أو غير ظاهرة، وذلك ما يوضحه الشكلان (٦٧)، (٦٨).



شكل رقم (٦٨)



شكل رقم (٦٧)

التركيب البنائى :

تتبع ثمار نخيل البلح نظام التكرار المتراكب، وفيه تتخذ حبات البلح فى الانتظام على شماريخها بحباتها الخضراء القريبة من الاستدارة، ثم لاتلبث أن تأخذ تلك الحبات طريقها فى النمو، فتبدو فى شماريخها كحبات نسقت فى عقد فريد تتدلى فى ليونه وإنسيابية. وبفعل النمو المتزايد تتلاحم مع بعضها البعض فيظهر جزء منها ويختفي آخر، نتيجة التراكب الذى يعبر عن البناء، وليعطي إيجاءا بالتماسك والتعاقد. ومن خلال تلك العلاقة التى تربط بين وحداتها يلاحظ مبدأ التوافق فى شكل الثمرة الواحدة خلال ذلك الكم المتجانس. الذى يسفر عن تلك الشماريخ المنضدة بحبات البلح

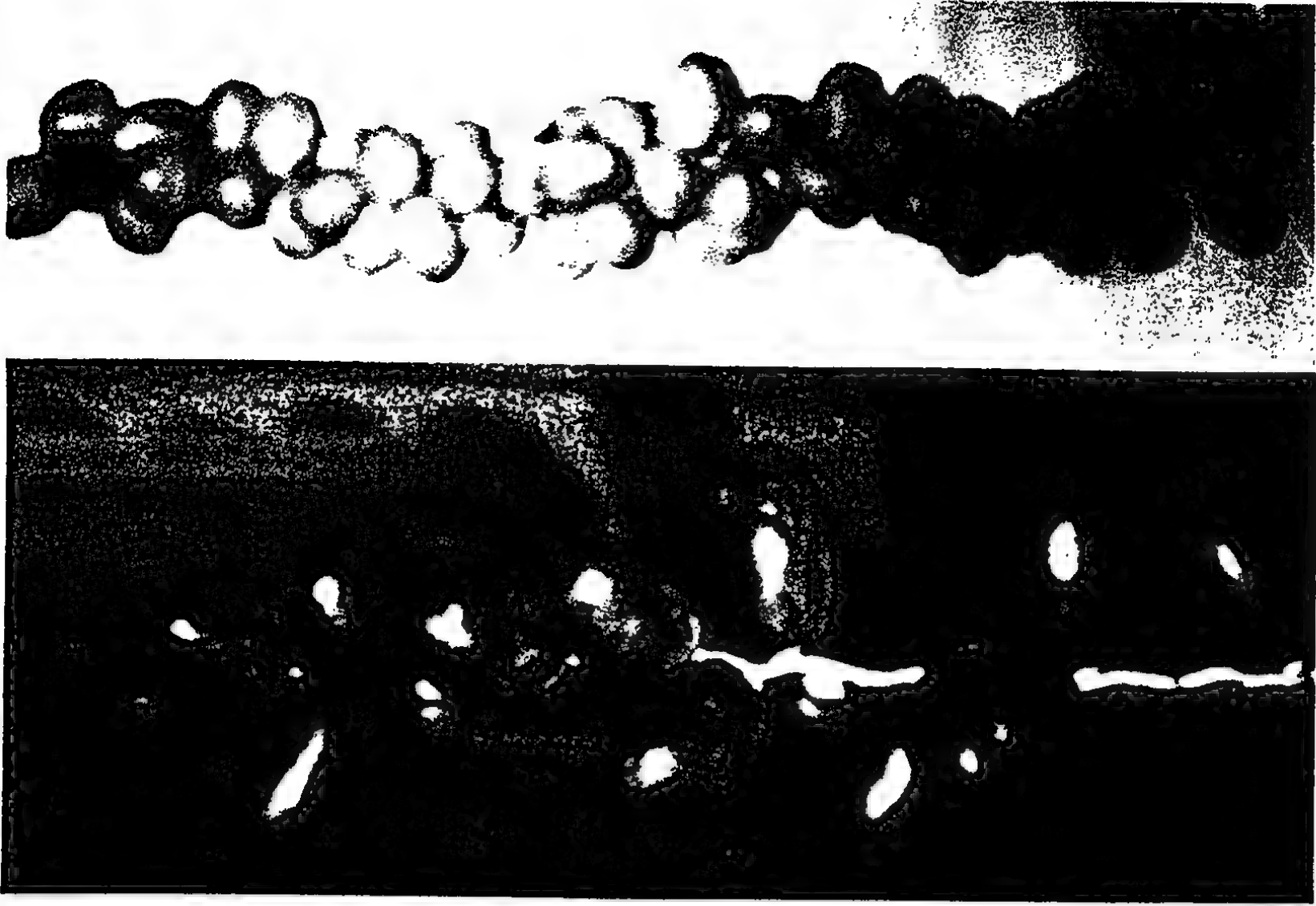
وحين تنعكس عليها أشعة الشمس تختلف ألوانها نتيجة انعكاس الضوء عليها، فتبدو بعضها فاتحاً والآخر قائماً تلك الشماريخ تتوالد على عراجينها أو تخرج من نقطة في نهاية العرجون، وتبدو متدفقة كينبوع ماء لا ينضب.

وتكون ثمار البلح في مجموعات على الشماريخ فتظهر قرية من بعضها البعض، ومن خلال حبات الثمار التي تبدو ملتصقة بشماريخها تظهر تلك الشماريخ كخطوط بارزة، فتظهر تارة وتختفي أخرى كما يتضح ذلك في شكل رقم (٦٩).



شكل رقم (٦٩)

إن ثمار نخيل البلح بشكل عام تبدو في هيئات تجعلها أكثر من مجرد مجموعات ناتجة من تراكم حباته إلى كونها بناء ذا هيئات نظامية مترابطة لأجسام شبه كروية ناعمة لامعة في ملامسها وذلك ما يوضحه شكل رقم (٧٠).



شكل رقم (٧٠)

القيم الجمالية :

إن القيم الجمالية التي تظهرها ثمار نخيل البلح تتنوع بالدرجة التي يمكن أن تولد الكثير من الإيحاءات الإيجابية لدى الرائي. فإن تنوع اللون في ثمار البلح ما بين بداية يكسوها اللون الأخضر ونضج تختلف معه ومع درجاته ألوان الثمار من تدرج ينتهي بالأحمر أو ينتهي بالأصفر وصولاً إلى مرحلة تالية من النضج. تتنوع أيضاً ألوانها من أصفر ثم ترطب فيصير الأصفر بنياً فاتحاً أو داكناً والأحمر مسوداً ثم يقدد فيصير ثمرأ. وذلك مايتضح في الشكلين رقماً (٧١)، (٧٢).

إن هذا التنوع الذي ينبثق من ثمرة واحدة كفيل بأن يثرى رؤية الإنسان بشكل عام ومتذوق الفن بشكل خاص ودارسى الفن بشكل أكثر خصوصية، بما يمكن معه أن يستثمر ذلك في بناء العديد من التصميمات التي يلعب فيها اللون اساساً كبيراً في قيمها الجمالية.



شكل رقم (٧١)



شكل رقم (٧٢)

وإذا انتقلنا الى عنصر الخط نجد أن الرؤية الشاملة والعامة توحى بعنصرين، أولهما درجة من التماثل بين الإطار الخارجي لثمرة البلح، وثانيهما تبادل مواقعها على محور واحد تلتف حوله الثمرات بنقطة التقاء توحى بالانتماء والجماعية، وفي نفس الوقت تلعب كل ثمرة منها دوراً في ظهور واختفاء أجزاء من الثمار الأخرى وفقاً لاتجاه الرؤية، مما يمكن أن يعطي الكثير من الإيحاءات للمصمم الفنان كما يتضح في الشكل رقم (٧٣). فمع اختلاف زاوية الرؤية ومساحة هذه الرؤية وكثافة الثمار حول محورها وتعدد هذه المحاور في العرجون الواحد، كل ذلك يمكنه أن يمثل عناصر قابلة للتركيب والتجزئ الذي يثري فكر وخلفية الفنان، ولا يمكن إغفال تأثير الظل والضوء في صياغة هذه العلاقات التصميمية، كذلك فإن القيمة الجمالية للمساحة الشكلية في ثمرة البلح تتنوع بدرجة لانهائية من حيث إمكانيات التعدد والتكرار الذي يمكن الفنان أن يتعامل معه، بداية من

كتلة الثمرة المنفردة، وإنتقالاً إلى مجموعة من الثمار على محور واحد (شمراخ) أو مجموعة من الشماريخ يضمها عرجون واحد وصولاً إلى كتلة أعم، تمثلها مجموعة العراجين لإنخلة واحدة. كما يتضح فى الشكل رقم (٧٤)

ويمكن أن تتضاعف هذه الإيحاءات إذا استمر تنوع ثمار البلح بأنواعها وأشكالها المختلفة ودرجات نضجها المتنوعة.

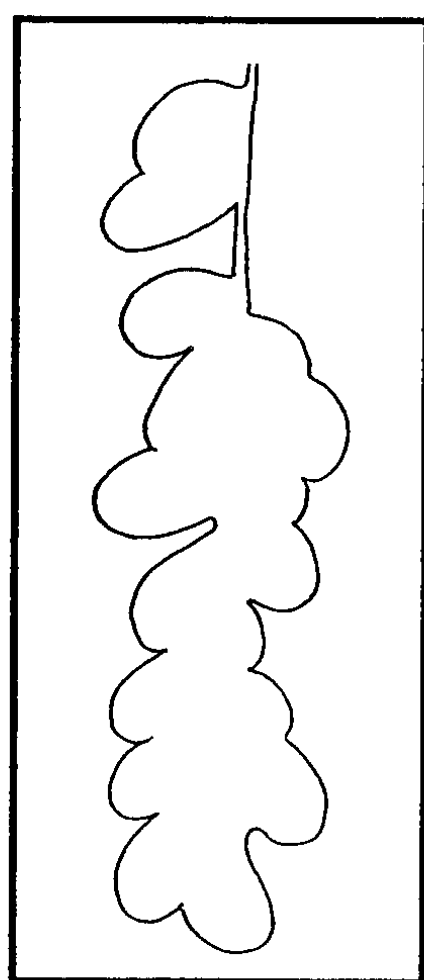
فالرؤية الفنية والإدراك المتوازن لهذه الثمار يوحى بجمالية منبثقة من الوحدة وحسن التوافق بين أشكالها، إذا تتبعنا هذه المسيرة حتى لحظة التوقف المفاجئ أو التداخل مع بعضها البعض، حيث توحى تلك الإنحناءات بإيقاع يحقق النمو والاستمرار الذى يظهر عبر الخطوط المحددة للهيئة، وحيث تأخذ بالعين عبر تلك الحدود فى رحلة إيقاعية ممتعة، والشكلان رقما (٧٥-أ) و(٧٥-ب) رسمان تخطيطيان يوضح اولهما شمراخ منضد بالثمار فى ظهور واختفاء. أما الثانى فيوضح الخط المحدد للهيئة الخارجية للثمار.



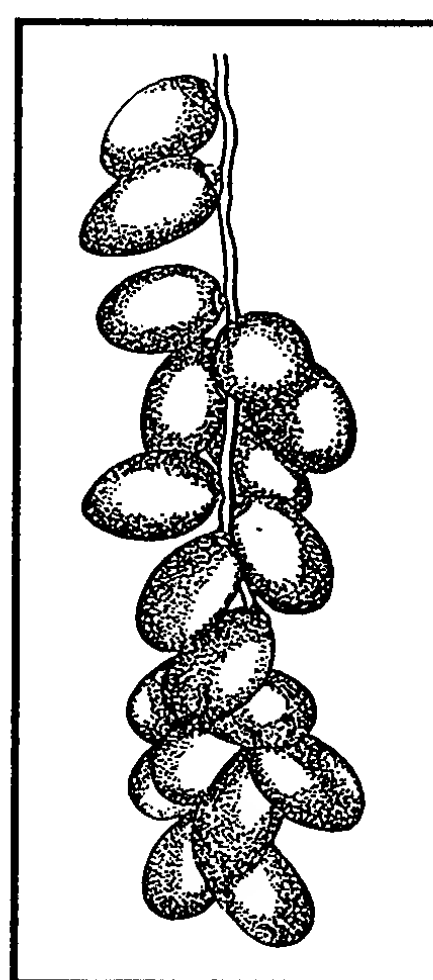
شكل رقم (٧٣)



شکل رقم (۷۴)



شکل رقم (۷۵-ب)



شکل رقم (۷۵-ا)

نتائج التحليل :

- إن الرؤية السطحية تختلف عن الرؤية المتعمقة الفاحصة من حيث حجم الفائدة التحصيلي من العناصر المرئية، وكذلك من حيث الناتج الإنفعالي المنعكس عن هذه الرؤية، والذي يمكن أن يترجم إلى إبداعات كثيرة تختلف باختلاف تأثيرها وتفاعلها مع طبيعة المتلقى.

- إن الإدراك البصري الذي يدرك به الإنسان ما يحيط به من أشياء يبدأ بالصيغة الكلية قبل الجزئية، والتي يتم تحقيقها من خلال إدراك التفاصيل الكلية الدقيقة. وأن إدراك الجزء منفرداً يختلف عن إدراك الجزء في إطار الكل حيث يذوب بدرجة أو بأخرى في سياق الإدراك الكلي للأشياء.

- إن الشكل العام للنخيل في سياق تجمعاته يتضمن منظومة خاصة من القيم الجمالية التي يبرزها تشابك أطراف سعفة وتنوع إتجاهات وزوايا هذا الاتصال، مما يوحى بحركة لها سماتها وجمالياتها. كذلك تنوعها وتدرجها اللوني وتفاوت درجات وابعاد ظلالها ما يرسم ابعاداً جمالية وفنية متناغمة تتسع وفق عمق ومجال الرؤية.

- إن كل عنصر من مكونات النخلة يخضع لنظام بنائي خاص، وأن هذه النظم أيضاً تختلف أحياناً باختلاف نوعية النخيل - نخيل البلح أو نخيل الزينة - فالساق مثلاً يتبع في نموه النظام الحلزوني الذي يطبع الشكل بطابع الحركة الدورانية، بينما يتبع السعف في نخيل الزينة النظام الإشعاعي المتناظر المنبثق من موضع مركزي هو نقطة النمو بينما في سعف نخيل البلح يلاحظ النظام الإشعاعي المحوري من خلال تفرع الجريد على القمة النامية في شكل تكرار لولبي متوالى يعطى الإحساس بالحركة في البناء.

- أما العرجون (العذق) فيتبع النظام الإشعاعي من خلال مجموعات الفروع (الشماريخ) المنبثقة منه في حين أن الأغاريض (الأكمام) تنمو بشكل لولبي متجه إلى أسفل بينما تنمو الأزهار على شماريخها في نظام إشعاعي نتيجة نموها في تكرار متبادل على محاوره، أما ثمار نخيل البلح فإنها تتبع نظام التكرار المتراكب.

إن هذا التنوع في أنماط وأنظمة النمو للعناصر المختلفة المكونة للنخيل يفتح آفاق لانهاية لاستثمارها في العديد من التصميمات المتميزة.

- تتمتع عناصر النخيل بالعديد من القيم والمفاهيم التشكيلية كالخط والملمس والمساحة والفراغ، والتي تعكس مجتمعة أو منفردة مصادر غنية للإبداع والابتكار. كما تميزت بعض عناصره مثل السعف بعلاقات من التناسب والتماثل والتراكب التي تكسبه طابعاً جمالياً متميزاً.

- يعتبر النخيل بعناصره من الحالات البالغة الإعجاز، خاصة فيما تمثله مجموعات كل عنصر من وحدة الشكل والحجم والتركيب الذى يصل إلى درجة كبيرة من التماثل. ورغم ذلك فإن العلاقات التى تكونها مجموعات كل عنصر فيما بينها تنفى عنها سيمة التكرار المنتظم الممل. وقد يكون من أبرز الأمثلة على ذلك ماتحمله الشماريخ من أزهار ثم من ثمار ظاهرها التماثل وإيجاءاتها قيم تشكيلية وجمالية لا يمكن تجاهلها.

- إن ما إستشعرته الباحثة من كم العائد من تفحص ودراسة تلك الشريحة المحدودة من عناصرها الطبيعية -مثلة فى النخيل- مقارنة بما تتضمنه دنيانا من إبداعات الخالق سبحانه وتعالى يعتبر دافعا لإلتزام الإنسان بدعوة الخالق إلى التفكير والتأمل فى إبداعاته جل وعلا.

الفصل الرابع

«الزخرفة النباتية في الفن الاسلامي»

لقد تعاقبت الحضارات الثقافية المتتالية على مختلف الامم لتترك كل منها بصمة خاصة لها أثرها الفعال الذى مازال قائما حتى اليوم نراه ونلمسه فى كل ماتركه الاسلاف السابقين من أصالة وتراث فنى اتصف بالتفرد والتميز مما جعله فنا قائما بذاته ومعبرا عن حضارته وعصره بما فيه من مميزات اختصت به. ويعد الفن الاسلامى من أبرز الفنون التى عبرت بصدق عن فلسفة العقيدة الاسلامية. وتعتبر الزخارف الاسلامية من أبرز معطيات الفن الاسلامى، وتعتبر هذه الزخارف نتاجا لمجهود فكرى وفنى يمثل حصيلة لخبرات متعددة منها ماهو مكتسب من السابقين، ومنها ماهو مبتكر وجديد.

ولما كان الفن الاسلامى الزخرفى يمثل جزءا من التراث الفنى للحضارات المتعاقبة التى مرت بشكل عام وللحضارة الاسلامية بشكل خاص فكان لابد وان تتفهم الفكر الذى انبثق عنه هذا الفن كى يتسنى لنا المحافظة على أصالته، والعمل على استيعاب الاسس والقواعد التشكيلية وما يتطلبه العصر الحالى من متطلبات مما يؤدى الى رؤية جديدة لزخرفة إسلامية معاصرة ويصبح ذلك منطلقا فى اثناء الفكر الابتكارى فى مجال التربية الفنية.

ولطبيعة هذا البحث وتناوله لأحد العناصر النباتية - أشجار النخيل - كان لابد من التعرض لخصائص الزخرفة النباتية فى الفن الاسلامى ليس بهدف حصرها وانما التعرف على السمات الفنية والجمالية لها والتى ميزتها عن فنون الحضارات الاخرى.

خصائص الزخرفة النباتية فى الفن الاسلامى

تنوعت أساليب الزخرفة تنوعاً كبيراً مواكبة لتطور فنونها وحضارتها فكان لكل حضارة طابع خاص ميزها عن غيرها من الحضارات الأخرى، وتعد الحضارة نتاجا «لعدة عوامل تختلف درجة تأثيرها تبعاً لقوة العامل أو ضعفه فهناك العامل الثقافى والسياسى والاقتصادى والإجتماعى، إلا أن العاملين الدينى والثقافى كان لهما أثر مباشر وواضح فى الحضارة الإسلامية بصفة عامة والزخارف النباتية بصفة خاصة» (الألفى، ٧، ص ١١٢، ١١٣)

وعند استعراض تاريخ الزخرفة النباتية على مر العصور سواء فى فترة ما قبل الإسلام أو ما بعد الإسلام يتضح أنها مرت بمراحل متعددة فى تطورها من عصر إلى آخر وإن كان كل عصر

يحاول أن يضيف عليها سماته وخصائصه التي تميزه من خلال ما يضيفه الى العصر السابق له. إلا أن هذه الإضافة قد جاءت نتيجة جهد فنانى كل عصر فى محاولة الاستفادة من العصر السابق لهم والذي يمثل لهم مصدر إلهام.

ومع مرور الوقت تبدأ الاستفادة تتبلور داخل فكر الفنان فى ظل ظروفه الجديدة، وتمتزج بالمجال المحيط السائد من حوله وما يميز المجتمع «من عوامل دينية أو عقائدية كان لها الأثر الفعال فى تشكيل فنون الإسلام بصفة عامة والزخارف النباتية بصفة خاصة. مما أدى إلى تنوع وتطور الزخرفة النباتية على مر العصور» (السيد، ٢٣، ص ٣)

ويذكر عكاشة «أن الفنان فى العصر الإسلامى قد وجد طريقاً سهلاً إلى امتصاص الفنون المختلفة التي تأثر بها وصهرها فى بوتقته الشخصية، وهذا ما أشار إليه عدد من المستشرقين الأوروبيين الذين اهتموا بالفنون الإسلامية والذين أكدوا على أن الفنانين فى العصر الإسلامى قد استطاعوا خلال قرابة مائة عام فقط من إستيعاب معطيات الحضارات المجاورة لهم، كالحضارة الساسانية والبيزنطية، وأن يحولوا ما اقتبسوه منها إلى بعض خصائصهم الذاتية ليصبح إسلامى الطابع.» (٦٧، ص ٢٨)

وترى الباحثة أن هذا يدل على أن للفنان المسلم استعداداً فطرياً ورغبة فى الاطلاع على كل ما هو سابق أو جديد. وهذا مما ساعده على جمع تلك الحصلة كبداية للانطلاق الذى أدى إلى تفرد بطابع زخرفى خاص، وجعل له شخصية متميزة ومنظوراً عميقاً بعيداً عن السطحية مبنياً على تفهمه لما فى الفنون السابقة. فأخذ منها ما يتلاءم مع فكره من خلال منظوره الخاص، الذى يسعى دائماً إلى الكشف عن الجوهر.

وهذا الإدراك الحدسى المباشر للأشياء يجعل الإنسان يرى الكائن الواحد فى مجموعة ككل لا يتجزأ وكأنه حقيقة واحدة، وهذا هو طابع الشرق الأصيل وفلسفته الخاصة.. إدراك حدسى للكون.. ونظرة وجدانية إلى الوجود، تتجاوز السطوح الظاهرة للأشياء إلى كوامنها الخفية وحقيقتها المختبئة، وهذه هي حقيقة الجوهر الكونى يدركها الإنسان الشرقى ببصيرته النافذة لا يبصره القاصر. (محمد، ٧٣، ص ١٩)

ومن هذا المنطلق شملت الفنون الإسلامية الحياة بأسرها ظاهرها وباطنها، وبحث عن الحقيقة القرية والبعيدة، وعبرت عن الطبيعي وما وراء الطبيعي، وجمعت في وقت واحد بين المادة والروح وبين الواقع والخيال. لذا كان على المسلم أن يجمع بين الجوانب المادية والروحية على السواء والعمل للدنيا والآخرة، وذلك استناداً لقوله تعالى «ابتغ فيما اتاك الله الدار الآخرة ولا تنسى نصيبك من الدنيا» (القصص: الآية ٧٧)

وقد اتجه الفنان المسلم إلى عوالم جديدة بعيدة عن محاكاة الطبيعة، وظهرت عبقريته وتجلي إبداعه فأوجد المجالات الجديدة، بعد أن أعمل فيها حسه المرفه وذوقه الأصيل. وكان من جملة هذه العطاءات فن الزخرفة.

ومن مميزات هذا الفن أنه يلزم عين المشاهد بالحركة أو بالحركة، والتوقف، ثم الحركة، فهو يحول بصره من الوحدة أو الشكل إلى شكل آخر في جميع الاتجاهات من أقصى كل اتجاه إلى أقصاه، وأن الشكل أو الوحدة يعتبر مستقلاً وقائماً بذاته، وفي هذا تكمن إيقاعاته الفنية. وبقدر ماتصبح الوحدات متداخلة بقدر ماتعوق الحركة بالخطوط الدائرية والمنكسرة، وتصبح الحاجة ماسة إلى بذل مجهود أكبر لمتابعة القطعة الفنية.

وقد عرف المسلمون بهذا الفن من بين الفنون جميعها، حتى قيل أن الفن الإسلامي فن زخرفي، ذلك أنه لا يكاد يخلو أثر إسلامي من زخرفة أو نقش بدءاً من الخاتم الذي تحلي به اليد، وإنهاءً بالبناء الضخم الواسع الذي يجمع الناس. فقد اتجه الفنان المسلم إلى هذا الفن لأنه وجد فيه بغيته واستطاع بخياله أن يحقق من خلاله الكثير.

وتعد العناصر النباتية والعناصر الهندسية مقومات أساسية في بناء هذا الفن تتفاوت مع بعضها تارة وتنفرد كل منهما على حدة تارة أخرى. وتقوم الزخرفة النباتية أو ما يسمى «فن التوريق» على زخارف مشكلة من أوراق النباتات المختلفة والزهور المنوعة، وقد أبرزت بأساليب متعددة من أفراد ومزاوجه وتقابل وتعانق.. وفي كثير من الأحيان تكون الواحدة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة بصورة منتظمة. إن فن الزخرفة يدفع البصر إلى متابعة خطوطه

في كل الاتجاهات، فالأساس الجوهرى لهذا الفن يكمن في استمرارية الرؤية لدى كل من يشاهده في أن يصبح خياله قادراً على تصور الاستمرار سعياً إلى ما لانهاية (الشامي، ٢٥، ص ١٦٩، ١٩٠).

وأهم ما يميز الزخرفة الإسلامية التكرار اللانهائي، هذا التكرار يحكمه أساس رياضي ومنطق عقلي، لإيجاد علاقة ترابطية بين وحدة وأخرى في إطار هذا التكرار المستمر.

ويتضح أن الإيقاع اللانهائي هو نتيجة تأملات عقلية كبيرة، تدل على أن الفنان المسلم كان يستخدم منطقاً رياضياً هندسياً يحل فيه معادلات للتقابل والتماثل والتكرار البسيط والمتضاعف، فينشأ عن ذلك تكوينات أكثر تعقيداً أو عمقاً نتيجة إحكام هذا التكرار وضبط شكله وقيمتها الجمالية (البيسوني، ١٠، ص ١٣١).

ويشير مرزوق «إلى دور العقيدة في ترجمة الفنان لأشكال التوريق التي تشيع السرور والراحة النفسية من خلال التجديد والتطوير، ولكنه تجديد قائم على قواعد تلتزم بما يتطلبه العمل الجمالي، من أسس خاصة تقوم على عدة عوامل من تكرار، واتزان وتقابل وتناظر بعيداً عن نقل الطبيعة نقلاً مباشراً» (٧٥، ص ١٧).

ولقد أدت زيادة قوة الدولة الإسلامية وفتوحاتها إلى تهيئة المناخ الثقافي لازدهار كافة الفنون الإسلامية بما فيها الزخرفة النباتية التي أصبح لها طابعاً متميزاً جاء نتاجاً لما استثمره الفنان المسلم من حصيلة المفردات النباتية الورقية الخصبية في الفنون السابقة. (السيد، ٢٣، ص ٣٤)

وترجع أهمية الزخارف النباتية إلى قدرات الفنان المسلم غير المحدودة في الخروج بالعناصر النباتية من مظهرها الطبيعي إلى عدد من التحويرات في الأغصان والسعف والأوراق، هذا بالإضافة إلى منحها مظاهر الرقة والتنوع الكبيرين في أشكالها وإنحاءاتها، حيث تظهر فيها أشكال الوريقات في حركة متصلة ومتزنة من خلال تجمعها أو خروجها من الفروع أو الأغصان، التي قد تكون منفردة في بعض الأحيان ومزدوجة في أحيان أخرى. هذه الأغصان قد اتخذت عدة أشكال في حركاتها، فتارة تلتف حول الوريقات على شكل دائرة منبعجة أو على شكل قلب أو على هيئة عقد مدبب. وقد تخرج هذه الأغصان من رؤوس الوريقات المدبية بعد مرورها بداخلها فتقسمها

إلى نصفين، وقد تمتد هذه الوريقات أو السعف لتتبت منها الأغصان الجديدة، ومن هنا يصعب التمييز بين كل من الغصن والورقة التي تخرج منه.

كما استخدمت أشكال السعف النخيلية الناتجة عن تحول بعض الوريقات النباتية التي تخرج بوضوح من السيقان والعروق. ثم إن هذا السعف قد طرأ عليه عدد من التطورات الجديدة مثل إنسيابيته في حركات دائرية مستمرة ودائمة داخل الإطارات الغصنية بشكل متقارب من الشكل الطبيعي، هذا بالإضافة إلى إستدارة أطرافه واستطالة رؤوسها التي أصبحت مدببة.

كما ظهرت أنصاف الوريقات (وريقات مكونة من شحمتين أو ثلاثة) ناتجة عن تحول أشكال السعف والتي تتضح الأرضية من خلالها، أي من خلال التفافاتهما بداخل إطارات العروق والسيقان.

ويؤكد عكاشة بأن أسلوب التوريق ماهر إلا ابتكار إسلامي أصيل متأثر بفكر الدين الإسلامي، وطبيعة الحياة المحيطة به كانعكاس لها. ويؤكد أن هذا الأسلوب لم يظهر من قبل (٦٦)، ص (٦٨).

وترى الباحثة من خلال ذلك العرض السابق أن الصياغات التشكيلية للوحدة النباتية قد تميزت بالثراء والتنوع وحبكة التصميم على يد الفنان المسلم، كما اتسمت بنوع من الوحدة والتكامل مع الخامة المستخدمة عن طريق عمليات تطويع أساسية قائمة على عدد من الأسس البنائية، التي ساعدت في التعبير عن المحتوى التشكيلي الذي يتطلب نوعاً من التنظيم والصياغة، انبثق عنها طراز فني ذو شخصية فريدة متميزة، قامت صياغته على مجموعة من الأسس التشكيلية التي لعبت دوراً جوهرياً في التراكيب الزخرفية بصفة عامة يمكن إيضاحها فيما يلي :-

التكرار

يعتبر التكرار أحد الوسائل التي لجأ إليها الفنان المسلم في زخرفة أعماله بالمفردات النباتية الورقية، وكان لتفهم الفنان المسلم لدور العناصر النباتية في التكرار أثراً واضحاً وملموساً في إبداع تصميماته الزخرفية.

ويحدث التكرار نتيجة ترديد العناصر المتماثلة بدرجة ثابتة بصورة منتظمة أو غير منتظمة وقد ينتج عن هذا التكرار أحياناً صورة متناغمة، فالتناغم يمثل جزءاً هاماً من العالم الذي نعيش فيه، كما يتجلى في حركة الأجرام السماوية، وتغير فصول السنة، وحركة أمواج المحيطات بل حتى في دقات القلب (Dorthea, 85, p84).

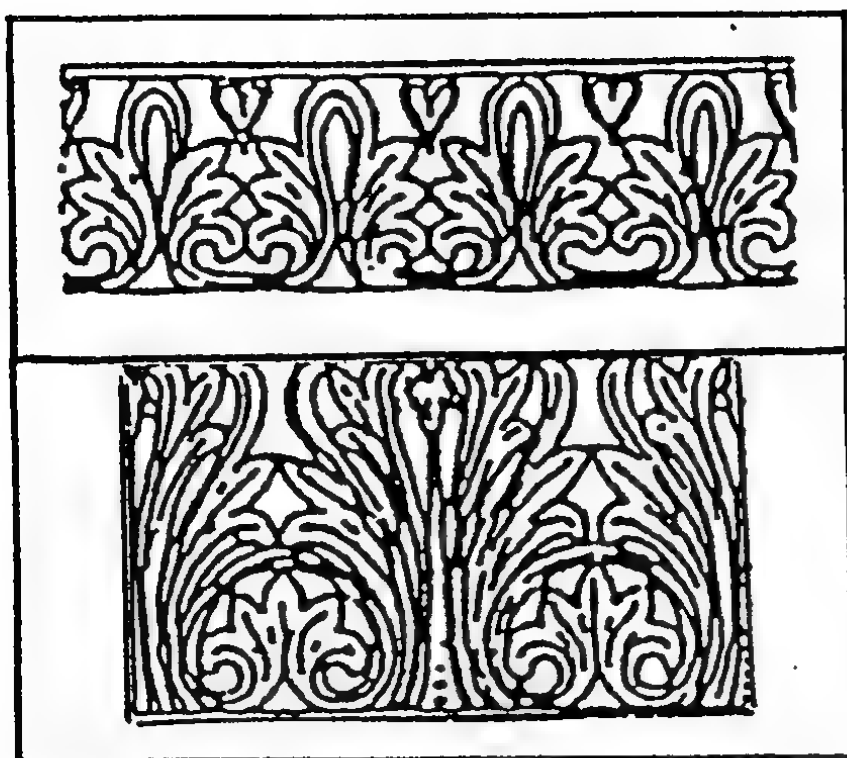
ويعد التكرار أحد الأنظمة المتبعة في توظيف المفردات النباتية الورقية في الزخرفة النباتية الإسلامية، سواء البسيط منها في صورة مفردة، أو المركب منها في صورة أكثر من مفردة واحدة، على أن يتحقق من خلال هذا النظام بعض الترددات المتقابلة أو المتتابعة أو المتبادلة متخذة عدة اتجاهات، سواء كانت رأسية أو أفقية أو مائلة، يصاحبها نوع من الايقاع عن طريق حركة الخط. استخدم الفنان المسلم أنواع من التكرار يمكن تصنيفها كما يلي :-

أ- تكرار قائم على ثبات شكل المفردة وثبات المسافة وثبات وضع المفردة، كما في شكل رقم (٧٦).

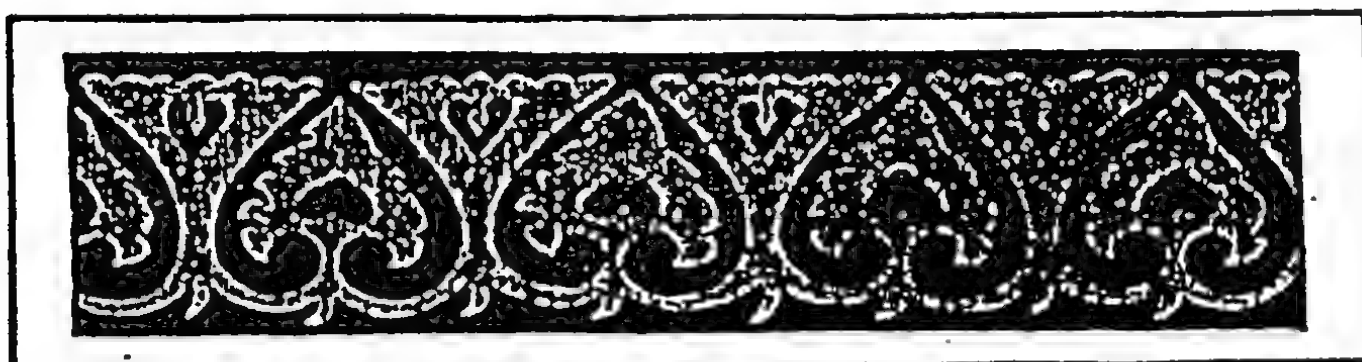
ب- تكرار قائم على ثبات المسافة ووضع المفردات واختلاف شكل المفردة، كما في شكل رقم (٧٧).

ج- تكرار قائم على ثبات المفردات وثبات المسافات مع اختلاف وضع المفردات بين (مقلوب ومعدول).. وهذا التكرار قائم على تبادل مفردة واحدة بين الجانب العلوي والجانب السفلي، والتي تتوقف حركتها على مدي حركة الخط بين صاعد وهابط، وتدرجها من الهدوء إلى الحركة، كما في شكل رقم (٧٨).

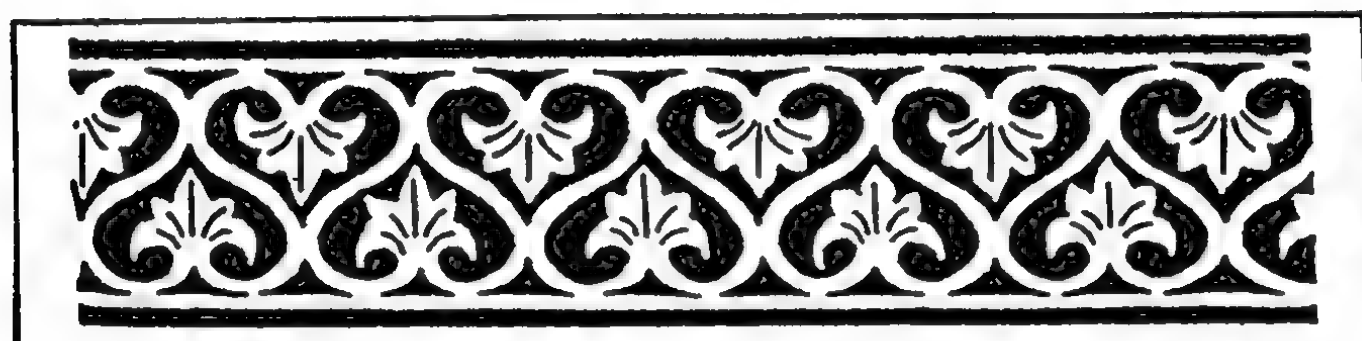
د- تكرار قائم على اختلاف المفردات وثبات المفردة وثبات المسافة واختلاف وضع المفردات، كما في شكل رقم (٧٩).



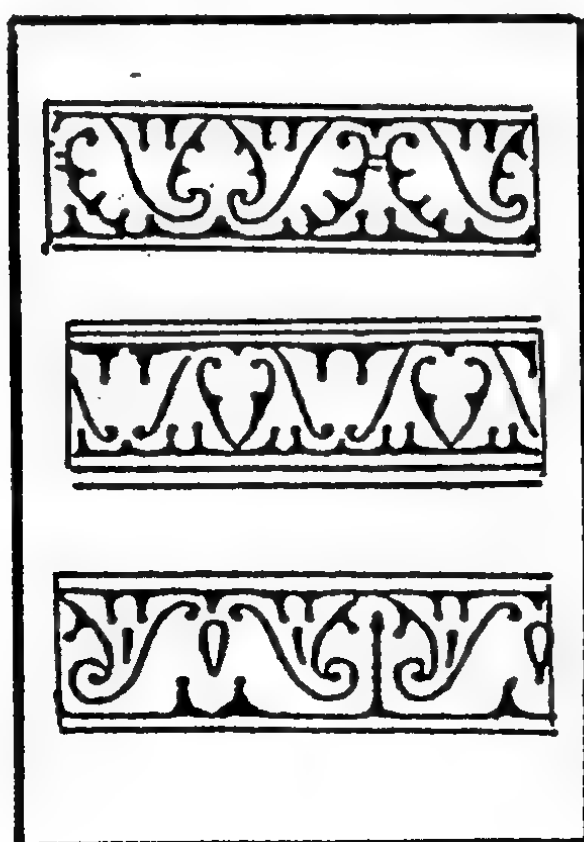
شکل رقم (۷۶)



شکل رقم (۷۷)



شکل رقم (۷۸)



شکل رقم (۷۹)

ولقد تمكن الفنان المسلم من خلال استخدامه لأنواع التكرار أن يضيف على العديد من زخارفه النباتية الإيحاء بالحركة، التي تأخذ عين المشاهد معها في رحلة إيقاعية متصلة بين ضفتي التصميم.

الإيقاع

ينبثق الإيقاع عن العلاقات المتبادلة بين الأشكال وما بينها من فراغات. والإيقاع مستمر لا يتوقف، وتلك حقيقة يمكن أن تقدم الكثير للفنان، فيدرك أن مثل هذه المبادئ ليست بقيود موضوعية عليه، وإنما هي حقائق أساسية تربط الوجود ككل. (شريف، ٥٤، ص ٩٧)

ويمكن أن يتحقق الإيقاع، أو يتكون نمط متناغم من خلال استخدام نظام العناصر المتكررة، فيمكن استخدام التكرار بصورة عشوائية، ودون الالتزام بنموذج معين، وينتج تماسك كلي لأجزاء التصميم الفني من خلال تكرار بعض العناصر على مستوى التكوين الزخرفي. (Dorthea, 85, p94-96)

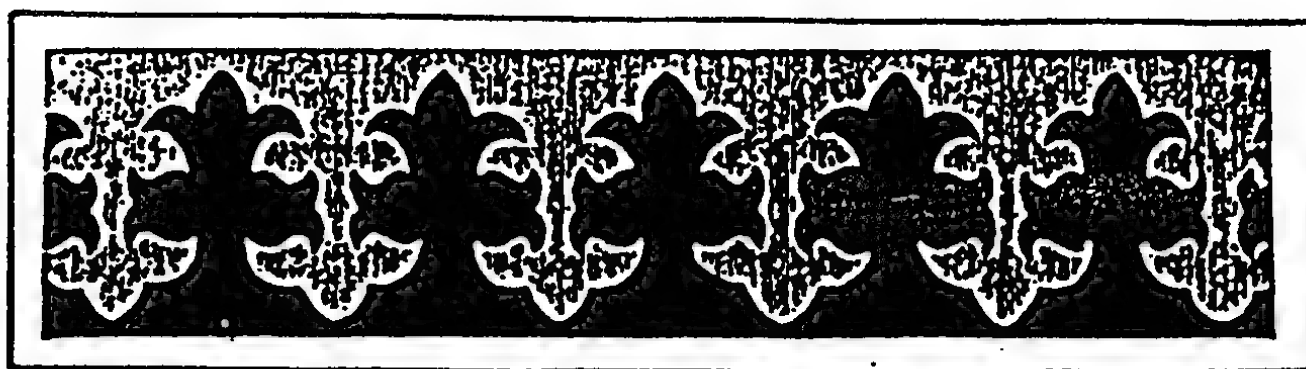
وقد استثمر الفنان المسلم عناصره الفنية من خط ومساحة في تحقيق الإيقاع، حيث اتخذ صياغاته التشكيلية في عدة صور يتم عرضها فيما يلي :

أ- إيقاع غير رتيب : استخدم الفنان المسلم ورقتين من النبات مختلفتين في الشكل والحيز الذي تشغله كل منهما، إلا أن هناك تشابها بين الورقات الكبيرة مع الوريقات الصغيرة مع بعضها. كما في شكل رقم (٨٠)

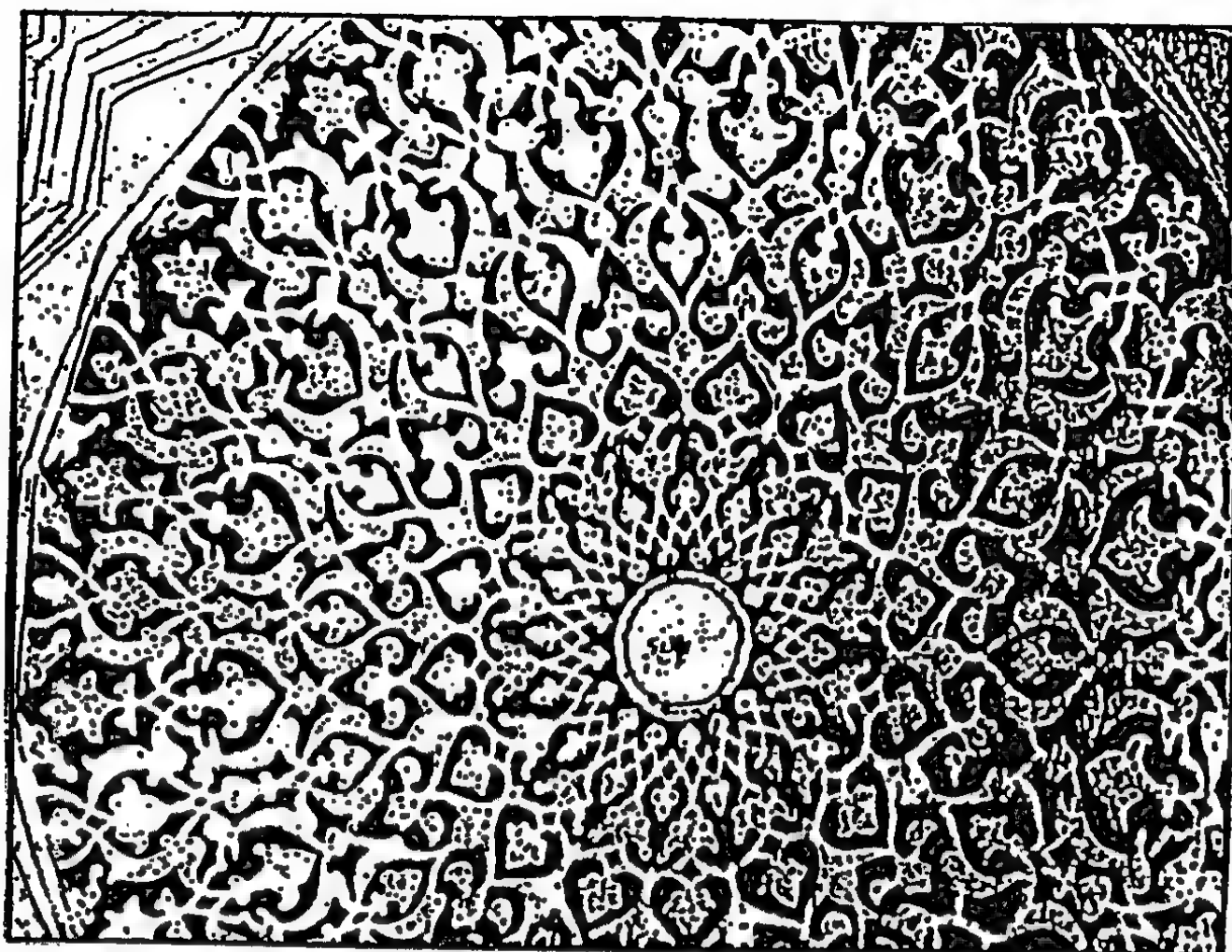
ب- إيقاع متزايد أو متناقص : وفيه تدرجت أشكال الوريقات من الكبيرة إلى الصغيرة أو العكس، لتلتقي في نقطة المركز، فتعطي الإحساس بالتجمع والتشعب في وقت واحد وفقاً لإحساس الرائي. كما في شكل رقم (٨١)

ج- إيقاع رتيب : فيه تتشابه شكل ومساحة الوريقات في كل من الشكل والأرضية، وتبادل كل منهما وظيفة الآخر مما يصعب تمييز الشكل عن الأرضية. كما في شكل رقم (٨٢)

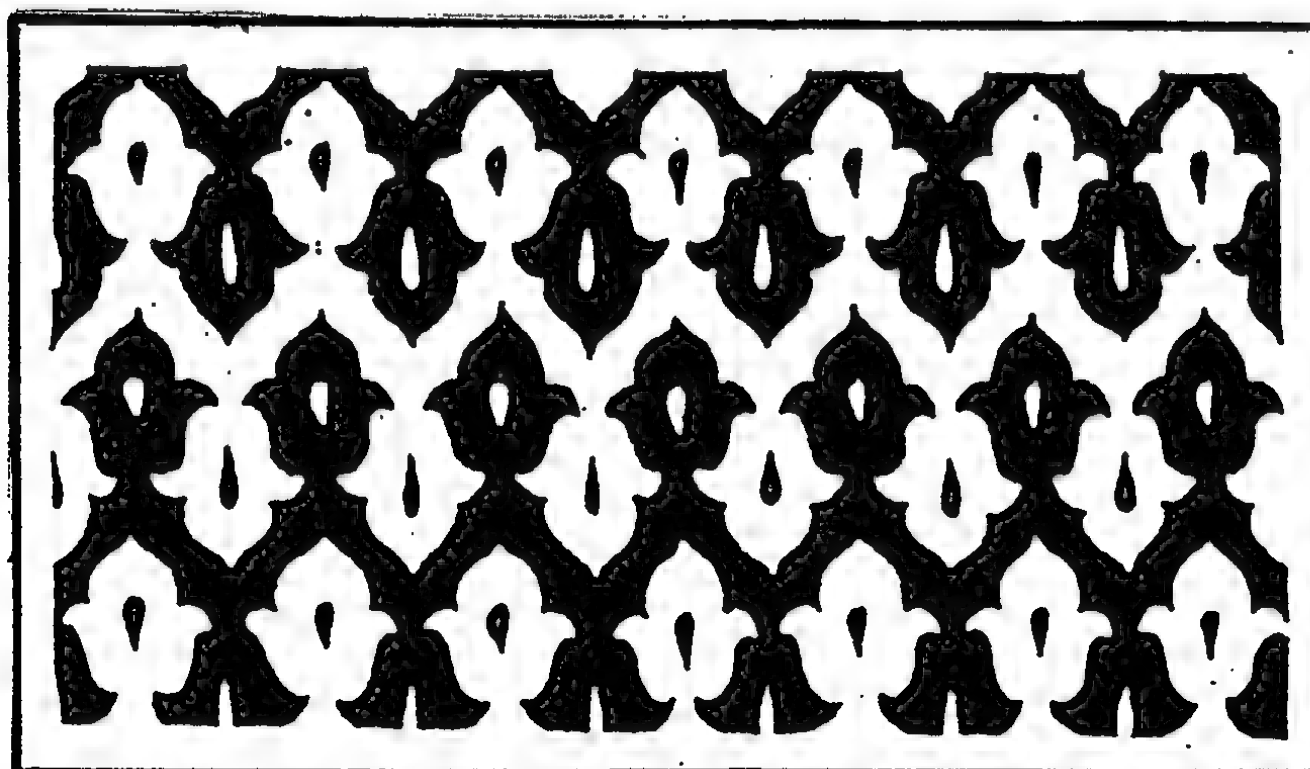
د- إيقاع حر : فيه اختلفت حركة الوريقات بعضها عن بعض وتنوعت مسافات وأشكالها. (Humbert, 91, p.10). كما في شكل رقم (٨٣)



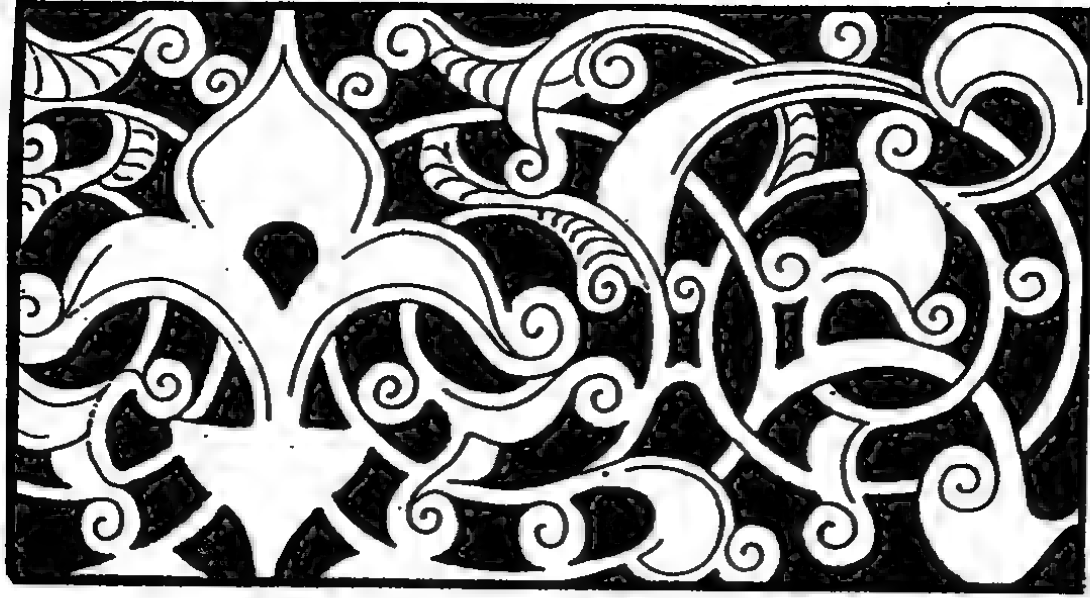
شکل رقم (۸۰)



شکل رقم (۸۱)



شکل رقم (۸۲)



شكل رقم (٨٣)

الاتزان

يقول دورثي (Dorthea) في توصيفه للاتزان : إن الاتزان يعطي إحساساً بالاستقرار وثبات الجسم على عكس ما يبدو على الشخص البهلوان الذي يسير، من عدم قدرته على تحقيق اتزان جسمه، مما يعطي إحساساً بعدم الراحة والخوف من سقوطه. ويعتبر رد الفعل هذا من جانب المشاهد أمراً طبيعياً لأن المحافظة على الاتزان أمر ضروري وهو أيضاً من الوظائف الطبيعية للجسم. أما الأعمال الفنية التي يبدو فيها الاتزان إما متماثلاً أو غير متماثل أو مركزياً. فيقول «إن الاتزان المتماثل يتم فيه توزيع العناصر الأساسية بالتساوي تقريباً، بحيث إذا تم تقسيم التصميم إلى نصفين يكون كل نصف مساوياً للنصف الآخر من حيث توزيع عناصر التصميم، بحيث يبدو الاتزان واضحاً بينهما» (85, p.76-77).

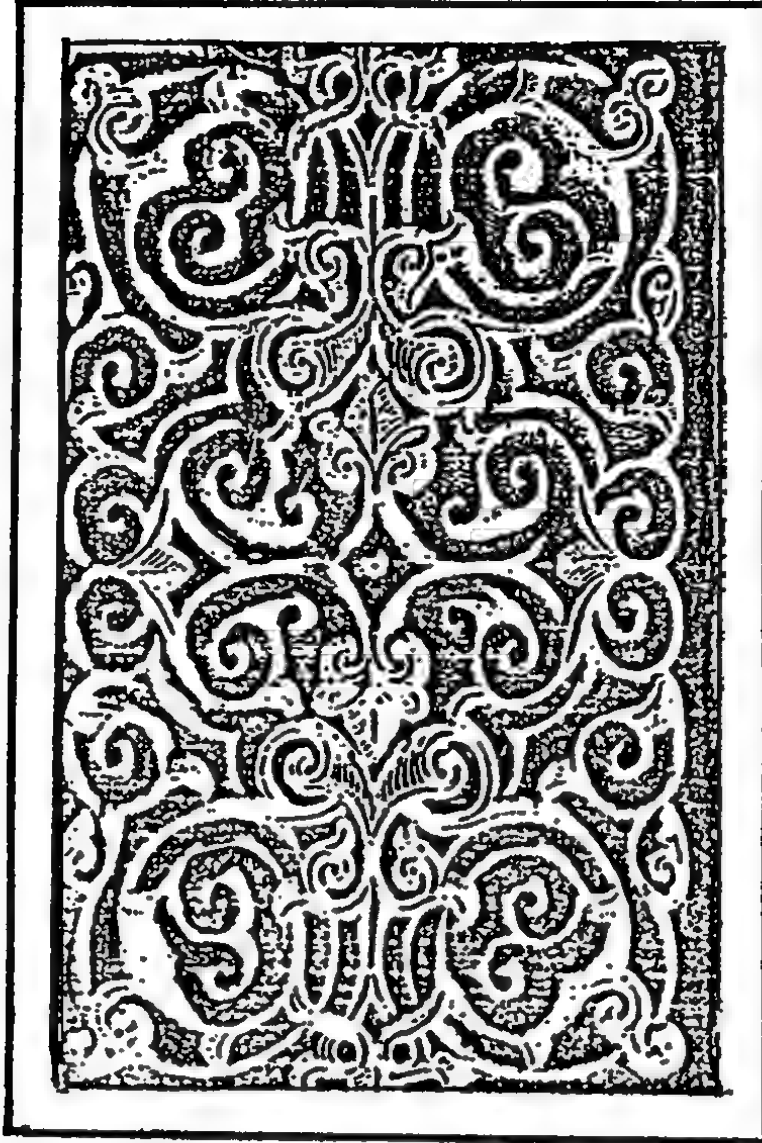
ويؤكد ذلك بورتير Porter حيث يقول «إن الاتزان المتماثل يتساوى فيه كل جانب وينظر الجانب الآخر باستخدام خط مركزي مدرك كنقطة للدلالة، كما يحقق الجمال والانتظام بسبب هذا التطابق في العناصر المتماثلة» (96, p79).

والتماثل يعد نمطاً من أنماط التصميم القائم على تكرار الوحدات المتشابهة ولقد تفهم الفنان المسلم حالات الاتزان التي يمكن توضيحها فيما يلي :-

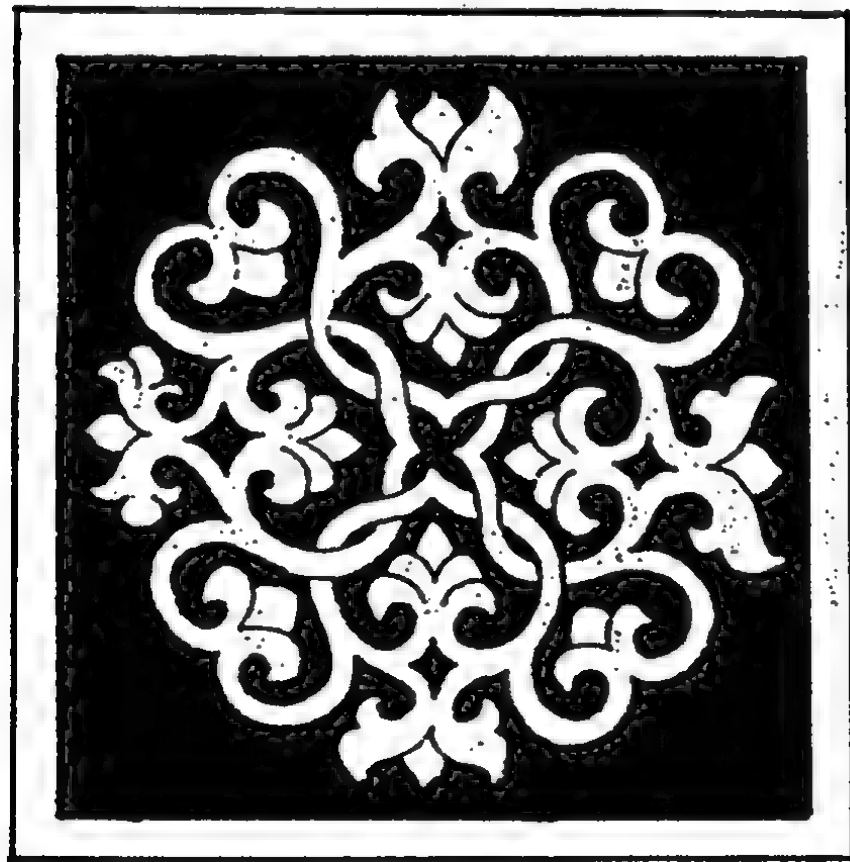
أ- الاتزان المتماثل

يقوم هذا النوع من الاتزان على تطابق النصفين العلوي والسفلي والجانبين الأيمن والأيسر للصيغة التشكيلية للمفردات النباتية، وقد يكون من الجوانب الأربعة (العلوي والسفلي والأيمن

والأيسر) مطابقاً للآخر ويتخذ التماثل صورة كاملة أو جزئية حيث تتم حالات الاتزان التماثل على محاور رأسية أو أفقية. ويوضحه الشكلان (٨٤) و(٨٥)



شكل رقم (٨٤)



شكل رقم (٨٥)

ويوضح الشكلان رقما (٨٦)، (٨٧) التماثل الجزئي القائم على تطابق نصفى الشكل الأيمن والأيسر واختلاف كل من النصفين العلوى والسفلى.

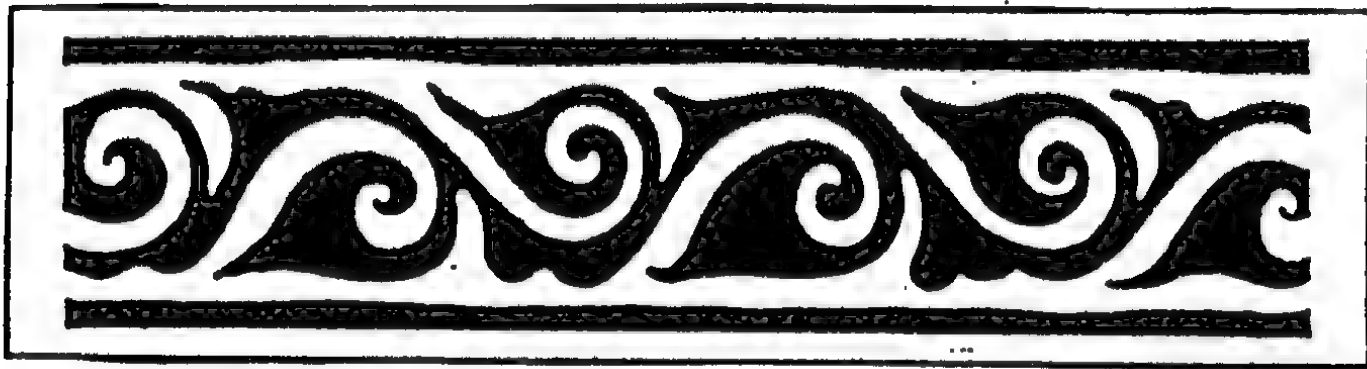


شكل رقم (٨٧)



شكل رقم (٨٦)

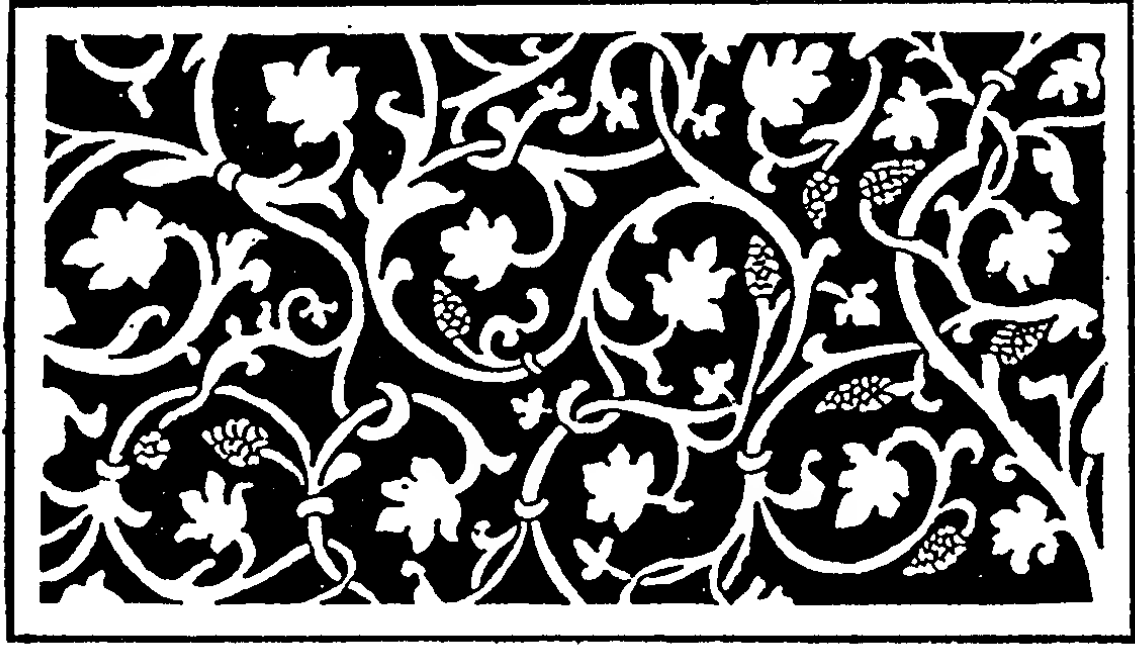
كما يوضح الشكل رقم (٨٨) تماثلاً في الشكل والحيز مع التنوع الذي جاء نتيجة وضع الوحدات بين علوي وسفلي (معدول ومقلوب)، كما أنه حقق نوعاً آخر من التماثل والاتزان في توازي الوحدات في اتجاهين متضادين، إحداهما إلى أعلي والاخرى إلى أسفل.



شكل رقم (٨٨)

ب- الإتزان غير التماثل

في هذا النوع من الاتزان لا يوجد خط أو نقطة مركزية، ولكن يتحقق الاتزان بين عناصر التصميم عن طريق الرؤية. ويدرك الفنان تماماً التفاعل بين عناصر التصميم وبالتالي يقوم بترتيبها بحيث يحقق من ورائها الإثارة من خلال عدم التماثل بينها، ويحتل نظرة أكثر حيوية وهي نشطة ذات نظائر غير متطابقة إلا أنها في الغالب متساوية (Porter, 96, p97).

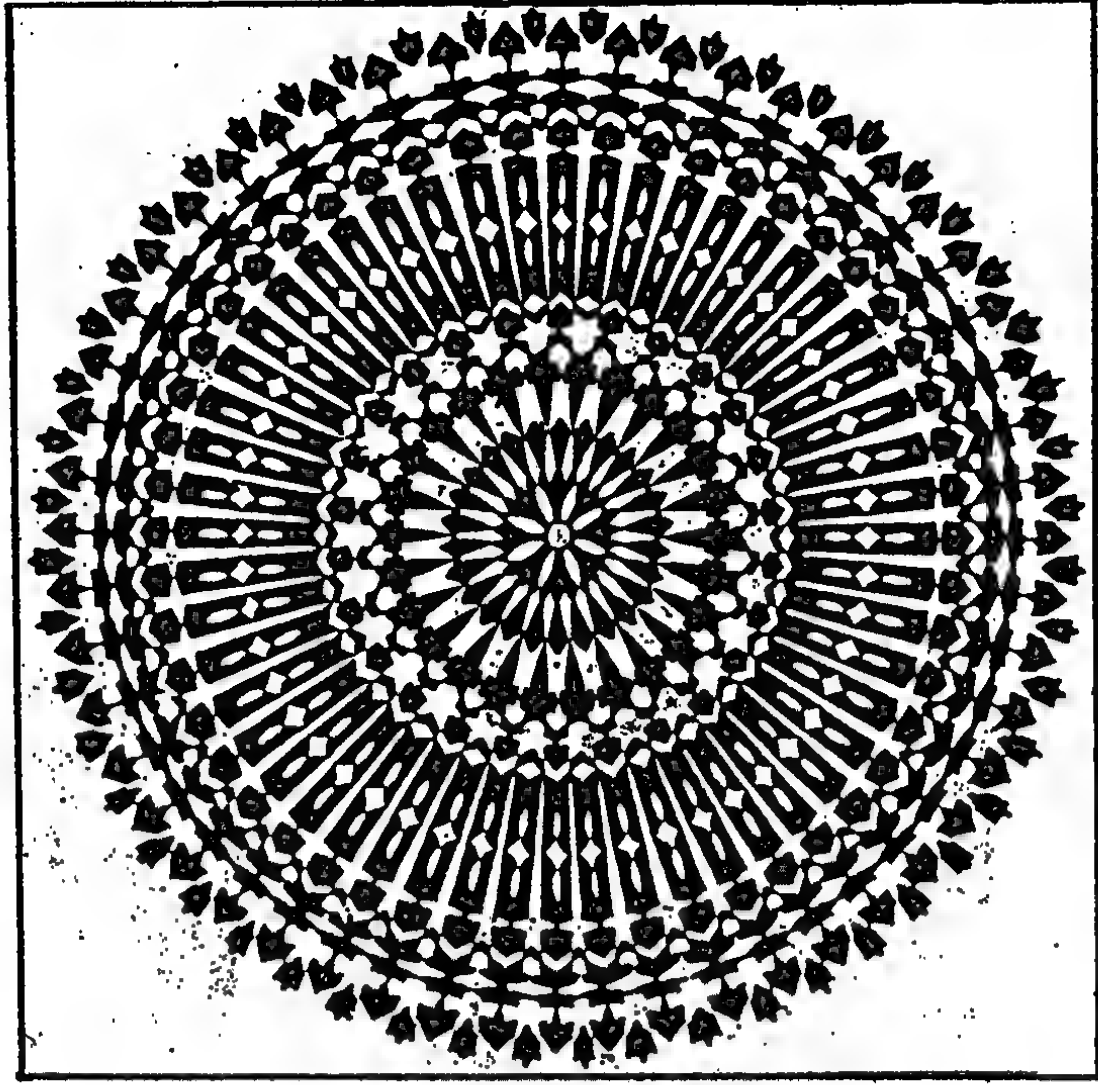


شكل رقم (٨٩)

ومن هذا المنطلق لجأ الفنان المسلم إلى بعض المتغيرات التي تجعل من صياغاته أكثر تنوعاً وثراءً، فعمل على التنوع في شكل العنصر أو الحيز الذي يشغله أو المسافة المحصورة بينه وبين العناصر الأخرى أو الحركة التي يتبعها إذا كان متقابلاً أو منعكساً، مقلوباً أو معدولاً، في إتجاهات متوازية أو مختلفة، أو متوازية بين صاعد وهابط، ومن خلال ذلك يتحقق الاتزان عن طريق التماثل مع التنوع في الشكل.

ج- الاتزان الإشعاعي

في الاتزان الإشعاعي يتم توجيه عناصر التصميم إشعاعياً من نقطة مركزية إلى الجوانب (Dorthea, 85, p84,93). وقد استخدم الفنان المسلم هذا النوع من الاتزان المركزي في صياغاته التشكيلية لبعض الوريقات النباتية على قباب المساجد والأبنية، وغير ذلك من الأغراض الوظيفية. وذا ما يوضحه الشكل رقم (٩٠).



شكل رقم (٩٠)

الشكل والأرضية

يقوم العمل الفني على تكامل العلاقة بين عناصره الموجه (الشكل) وعناصره السالبة (الأرضية) وهذه العلاقة قائمة على الدوام رغم تغير شكلها ومفهومها وفقاً لما تتطلبه المقتضيات الاسلوية.

وعندما توجد علاقة بين عنصرين يبدأ الإحساس بالتناقض والتوتر، حيث إن لكل عنصر صفاته وحدوده، كما أن كل عنصر سوف يؤثر على العناصر الأخرى التي تدخل تحت تأثيره (Dorthea, 85, p82).

ولقد حاول الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية للمفردات النباتية الورقية أن يفهم الدور الذي يلعبه كل من الشكل والأرضية وقد يظهر الشكل سائداً على الأرضية، المحيطة به من حيث طبيعته أو مساحته أو ملمسه أو بروزه كما يتضح في شكل رقم (٩١).



شكل رقم (٩١)

وفي بعض الأحيان قد يتساوى الشكل مع الأرضية في أهمية الدور الذي يلعبه كل منهما، ويتبادل كل منهما دور الآخر حيث تتماثل الوحدات الموجودة في الشكل مع الوحدات الموجودة كأرضية، مما ينتج عنه تذبذب في الرؤية البصرية. كما يتضح في الشكل رقم (٩٢).



شكل رقم (٩٢)

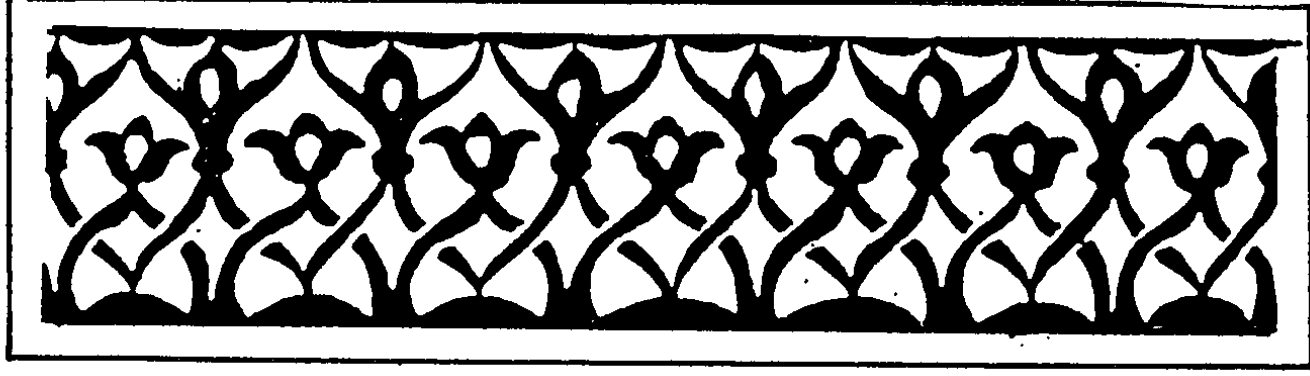
العلاقات القائمة بين المفردات

١- التماس

استخدم الفنان المسلم في صياغاته النباتية الورقية التماس، وعمل على تنوعه وإبرازه في عدة صور مختلفة يمكن أيضاحها فيما يلي :-

أ- تماس قائم على تلامس زوايا المفردات :

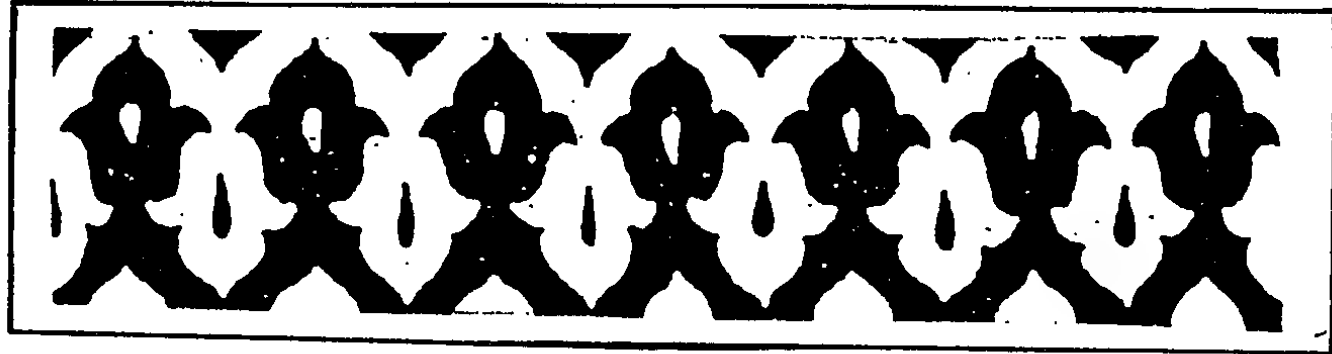
حاول الفنان تحقيق هذا النوع من التماس فاستثمر أطراف الوريقات النباتية المدببة وأطلق عليه تماس الزوايا. حيث يتلامس فيه كل طرف وريقه مع طرف الأخرى في نقطة تصحبها زاوية، قد تكون كبيرة أو صغيرة بقدر إنفراج أو انغلاق المسافة بين الوريقات المتماسية. كما يتضح في شكل رقم (٩٣)



شكل رقم (٩٣)

ب- تماس قائم على تلامس جوانب العناصر :

فيه يتماس جانب إحدى الوريقات النباتية مع جانب الوريقة الأخرى المجاورة لها، ولا يطلق عليه هنا تماس زاوية بزاوية، لأن الوريقة التقت بمجاورتها في أكثر من نقطة على الضلع المشترك بينهما. كما في شكل رقم (٩٤)



شكل رقم (٩٤)

ج- تماس قائم على تلامس زاوية بضلع احد المفردات :

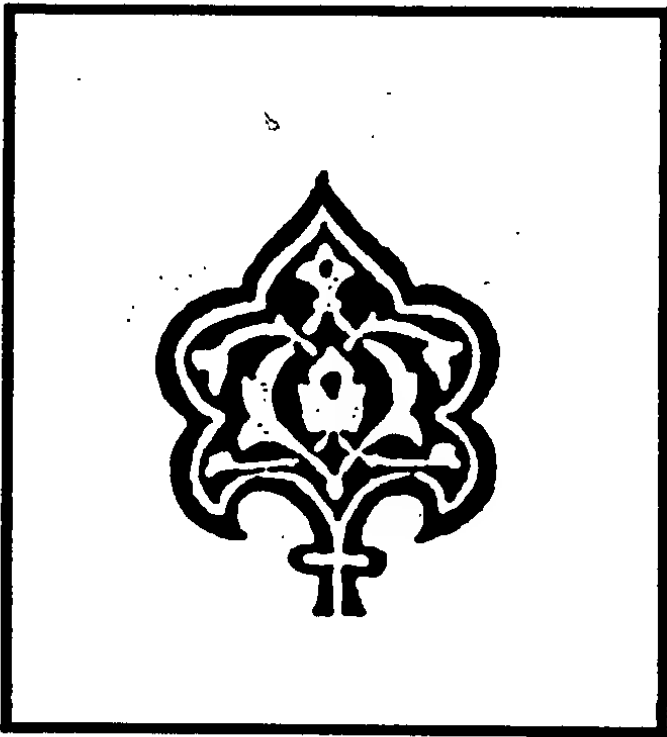
وفيه حاول الفنان المسلم الجمع بين النوعين السابقين، حيث يتماس فيه أطراف الوريقات بضلع الوريقة المجاورة لها. كما يتضح ذلك في الشكل رقم (٩٥)



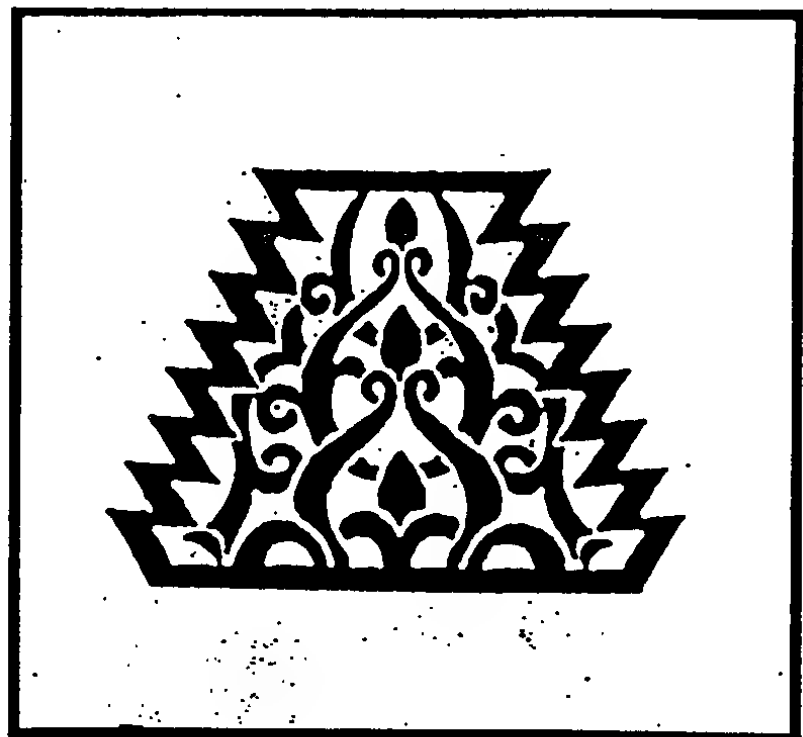
شكل رقم (٩٥)

٢- التراكب

استخدم الفنان المسلم التراكب في صياغاته التشكيلية لوحداته النباتية الورقية لإبراز نظم وعلاقات جديدة بين أشكال الوريقات بعضها ببعض، وإنتاج عدد من الصياغات التشكيلية التي إتسمت، بالتعقيد عن طريق الكثافة الخطية في بعض الأحيان، واتخذت طابعاً إسلامياً خاصاً. (محمد، ٧٣، ص ١١٣)، واستخدم تراكب الوريقات في صورة تسمح بأن تظهر كل منها من خلال الأخرى أو تقاطعها في عدة نقاط. كما في شكل رقم (٩٦). أو يتخذ الشكل العلوى نفس الحدود الخارجية، كشكل الأرضية التي تظهر وكأنها تحتويه، مما ينتج وريقات بداخل الورق. كما في شكل رقم (٩٧)



شكل رقم (٩٧)

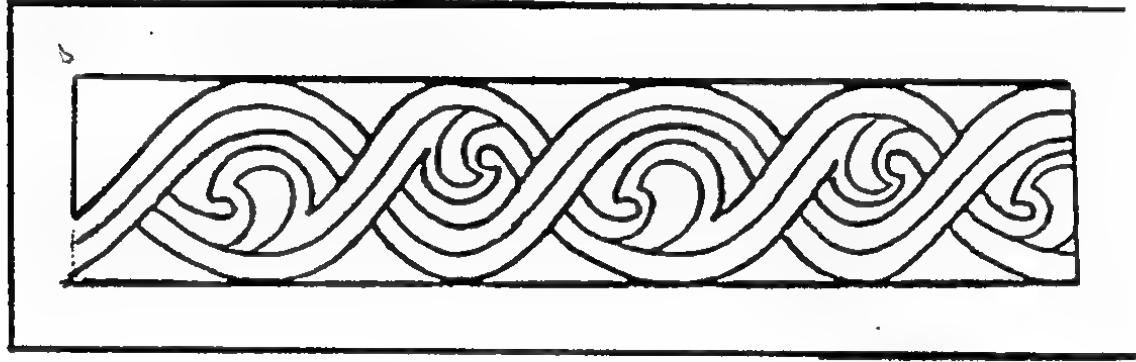


شكل رقم (٩٦)

بعض الأسس الهندسية التي اتبعها الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية لتوريقاته النباتية
اتبع الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية لتوريقاته النباتية عدداً من الأسس الهندسية التي
شكلت جانباً رئيسياً في الصورة التي اتخذتها تلك الصياغات، مثل عمليات القياس التناسبية والمحاور
بأنواعها، رأسية وأفقية ومائلة، والشبكيات الهندسية التي قد تتداخل وتترابط لتنتج صياغات أكثر
تعقيداً (Humbert, 91, p10). هذا بالإضافة إلى الخطوط المعقوفة المبنية على أساس الشكل
الحلزوني اللوغاريتمي، باستخدام عدد من المستطيلات الجذرية $\sqrt{2}$ ، $\sqrt{3}$ ، $\sqrt{4}$ ، $\sqrt{5}$.

وقد جاءت الصياغات التشكيلية في صورة مبسطة أو مركبة تبعاً للأسس التي لجأ إليها الفنان في صياغاته. وإذا كانت تلك الأسس قد شكلت الجانب الهندسي لتلك الصياغات إلا أنها قد تضامنت مع الجانب التشكيلي، وساهمت في إعطائه الصورة المميزة التي يخرج عليها من تكرار أو تقابل أو تضافر أو تراكب، وبهذا ارتبط الجانب الهندسي بالجانب التشكيلي فأصبح كلاهما متلاحماً ومكماً للآخر.

وتعد الأشكال الخلزونية أحد الأسس التي ساعدت الفنان المسلم في إنتاج عدد من الخطوط المعقوفة لعناصره الورقية النباتية في صورة تكرار أو تضافر، كما في شكل رقم (٩٨-أ) و(٩٨-ب).



شكل رقم (٩٨-أ)



شكل رقم (٩٨-ب)

الشبكات الهندسية

لم يقتصر الفنان المسلم في صياغته للوحدة النباتية الورقية على استثمار المستطيلات الجذرية، بل لجأ في حالات إلى بناء صياغاته على الشبكات الهندسية وكان لتفهمه طبيعة الشبكات وثرأء معطياتها أثر واضح. فاستثمرها كوسيلة لإخراج عدد من الصياغات تميزت بالدقة والتناسب وتنوعت بين البسيط منها والمركب.

الفصل الخامس

«تحليل بعض مختارات من الفن الاسلامى التى تتضمن النخيل كعنصر
زخرفى»

إن دراسة التراث تعد منطلقاً لكل تجديد، فاستلهاام التراث ليس اعتماداً على ماأبدعه السلف من أشكال بعينها ولكن الاستفادة من الأسس والأساليب المتبعة، واستثمارها لتعكس مضامين جديدة تتسم بالإبداع والتفرد بروحية معاصرة، «فالمعاصرة هي إغناء وامتداد للتراث تنطلق منها الاتجاهات الفنية المتطورة ومايرتبط بها. ولا بد أن يكون وراء كل إنتاج فني تراث ينهل منه» (الصراف، ٢٦، ص ١٩).

ويذكر شيخ الارض «أن التراث الفني يظل ماثلاً في وجدان الفنان يحركه من داخله ويهبه دفعا من صيرورته، ويطلقه من خلال وعي الحاضر في إتجاه المستقبل إلهاماً متمماً له على نحو من الانحاء من دون أن يفقد حريته في توجيهه الفني». (٥٥، ص ١٦٨)

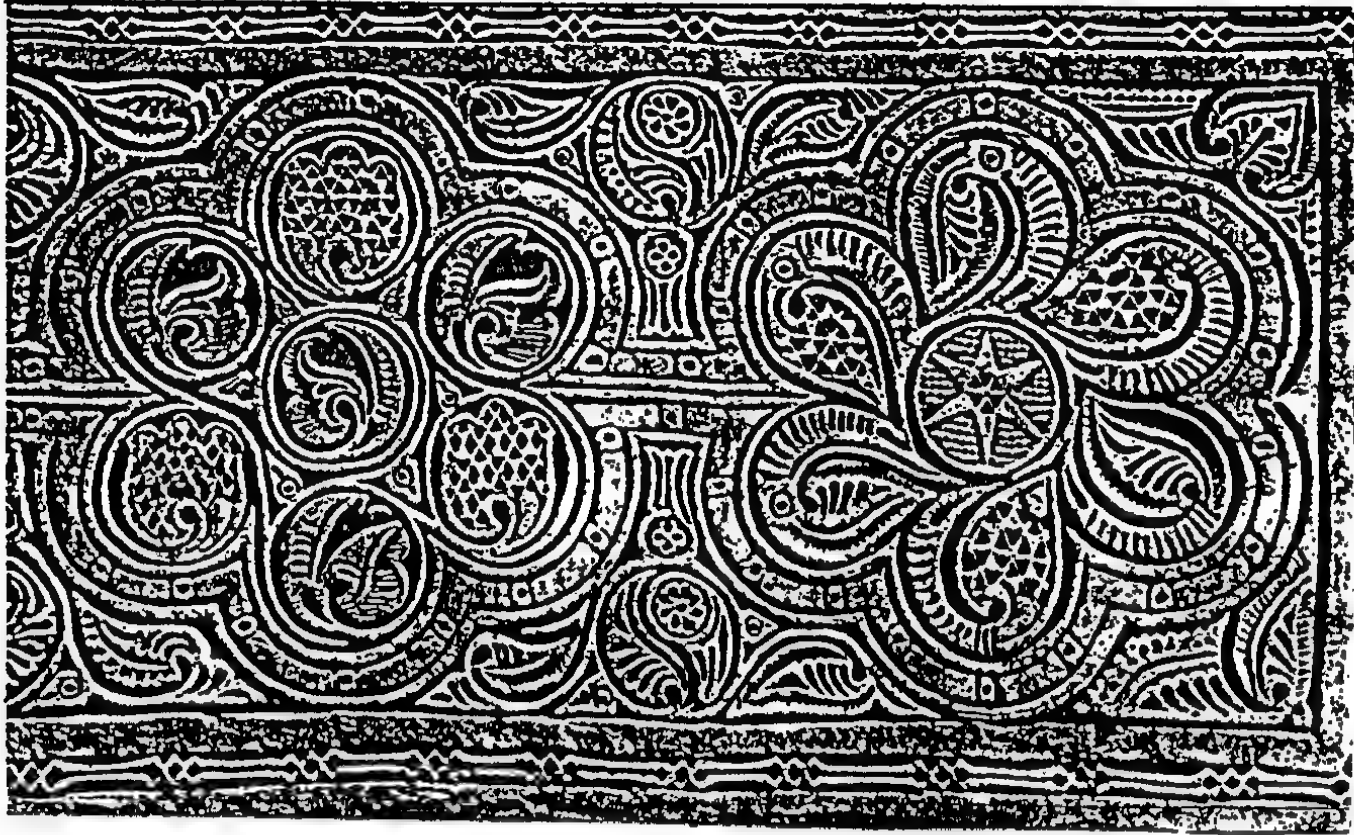
فدراسة التراث وإستلهاامه ضرورة حتمية ليس للتعرف على مراحل التاريخ والأسباب الحضارية فقط ولكن للوقوف على أسسه البنائية وقيمته الفنية والجمالية لإيجاد حلول تصميمية جديدة، تتفق مع مفاهيم العصر الحالي لخلق نوع من الإبداع يتسم بالتفرد والمعاصرة.

وقد تناولت الباحثة تحليلاً لمختارات من الفن الإسلامي للتعرف على أسسها البنائية وما اتسمت به من قيم جمالية وفنية بهدف الاستفادة منها برؤية جديدة ومعاصرة في مجال التصميم الزخرفي.

وفيما يلي دراسة وتحليل لمختارات من الفن الإسلامي التي تناولت الورقة النخيلية كعنصر زخرفي.

المختارة الأولى (القرن الرابع الهجري - العاشر الميلادي):

وهي عبارة عن جزء من جدار لأحد المباني مغطى بزخارف جصية ملونة شكل رقم (١٠٠)، عثر عليه في نيشابور في خراسان بإيران، وهو موجود الآن بمتحف المتروبوليتان بنيويورك. (علام، ٦٨، ص ٩١).



شكل رقم (١٠٠)

ويلاحظ أن الفنان إتخذ الأساس البنائي لهذا التصميم من الدوائر الهندسية المتماصة بشكل دائري، قوام تلك الزخارف تفريعات المراوح النخيلية ومقتبساتها.

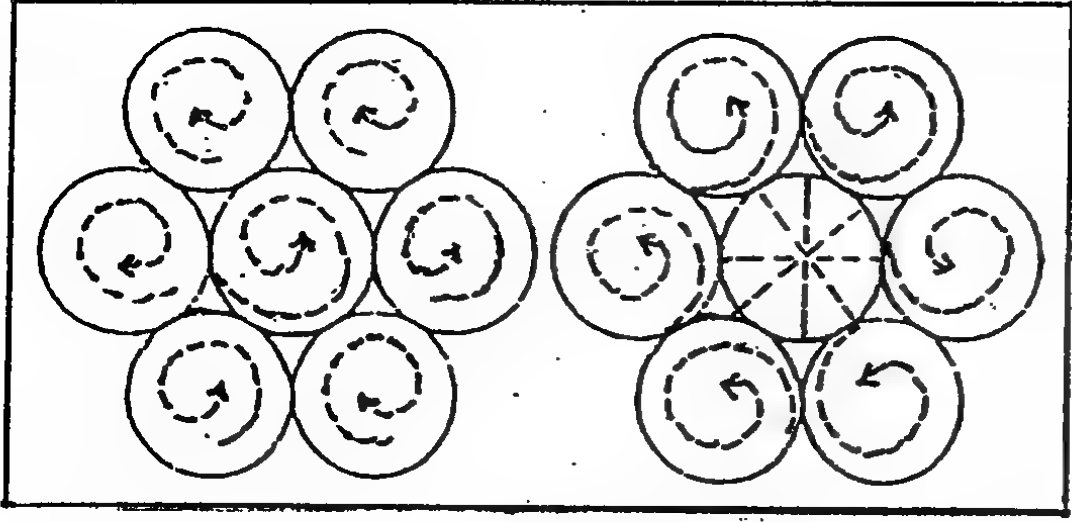
وقد اتبع الفنان في تنفيذ هذا التصميم طريقة تشكيل العنصر الزخرفي والأرضية بالحفر بينهما، محدثاً تأثيرات ملمسية لإبراز تلك الزخارف، وترى الباحث أن التصميم أشبه بوريدات مكونة من ستة وريقات بشكل دائري، تحتوي بداخلها مراوح نخيلية حورت لتتلاءم مع الشكل الدائري، وتتوسط تلك الدوائر دائرة مركزها (م) كما في الشكل رقم (١٠١-أ)، حيث تحتوي الدائرة الوسطى للوريدة الأولى شكل نجمة، وفي الوريدة الثانية تحتوي مراوح نخيلية محورة. وقد قام الفنان بإحداث خطين محزوزين حول الدوائر من الخارج، وهما يقومان مقام إطار يحصر بداخله تلك الزخارف. ولهذا الإطار دور في إظهار التصميم بشكل جيد، كما يلاحظ في التصميم قدرة الفنان على تحوير المراوح النخيلية وتطويرها وإخضاعها داخل مساحة تلك الدوائر، وقد استطاع الفنان بحسه الموهب

تنظيم العناصر في عملية التكرار المحوري فنجدها تتحرك في اتجاه عقارب الساعة في الوريدة الأولى، بينما تتحرك في اتجاهات متبادلة مع وعكس عقارب الساعة في الوريدة الثانية مما أدى إلى الحركة داخل التصميم كما في الشكل رقم (١٠١-ب)، بالإضافة إلى التنوع الملمسي من خلال التجزيعات على مستويات متعددة، كل هذا يعكس أحاسيس مختلفة باللمس بين جزء وآخر من خلال التابع في حركة الوحدات المتكررة، كما يلاحظ الاختلاف بين أشكال عناصر التصميم وأسلوب التكرار في تكوين الوريدات، ويلاحظ في الوريدة التي تحتل الجهة اليمنى، أنها قد اتخذت عناصرها النظام المحوري حول الدائرة المركزية، وفي الوريدة الثانية اتخذت العناصر نظام التكرار المتبادل بين العناصر والتنوع في أشكال الوحدات، مما أكسبها صفة الحيوية. كما يلعب الخط في التصميم دوراً أساسياً في الحركة المستمرة، داخل التكوين حيث تتميز بالليونة والرشاقة والتنوع ويتألف مع بعضه البعض محققاً بذلك نوعاً من الإيقاع الخطي من خلال تنوع الوريدات النباتية التي تثري الرؤية بإيقاعات مختلفة من تكرار وتبادل وتوال.

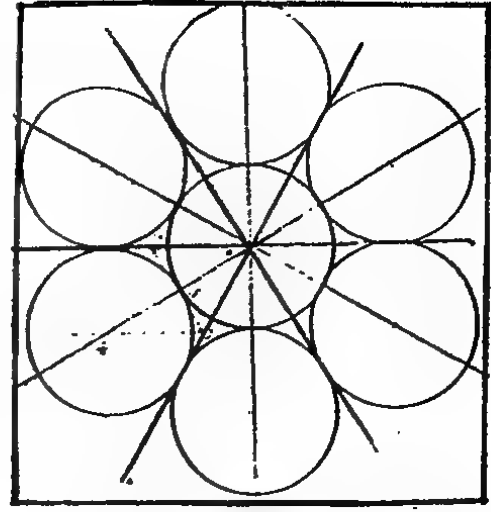
وقد اتبع الفنان في هذه الزخارف أسلوب الحفر متخذاً طريقة حفر الأرضية لإبراز العناصر الزخرفية، فظهرت تلك العناصر مفعمة بالحياة قادرة على جذب تركيز الراى.

اتخذ الفنان من التفرعات النخيلية ومقتبساتها موضوع الزخرفة الرئيسى، لذلك نجدها قد تصدرت التصميم وشغلت معظم المساحة، أما الخلفية فقد استخدم الفنان لزخرفتها نفس العناصر النباتية، إلا أنها ظهرت في مساحات متوسطة وصغيرة، وقد يرجع ذلك إلى أن الفنان أراد التمييز بين العنصر الرئيسى والخلفية. مما يوحى بوجود أكثر من مستوى في عمق التصميم.

ويحيط بالتصميم إطاران متساويان يتسمان بالبساطة أحدهما بدون زخارف والآخر به زخارف هندسية بسيطة، تتلاءم مع شكل التصميم كما يتناسب الإطار في نفس الوقت مع التصميم المرسوم بداخله. فوجود الخط في التصميم - الخطين المحزوزين حول الدوائر - قد لعب دوراً أساسياً في الحركة المستمرة داخل التكوين، وحقق نوعاً من الإيقاع الخطي المتنوع مما أثري الرؤية حول الوريدات التي تبدو بأساليب مختلفة من تكرار وتبادل وتوال.



شكل رقم (١٠١-ب)



شكل رقم (١٠١-أ)

نتائج التحليل:

- تفهم الفنان المسلم عدداً من الأسس التشكيلية والهندسية، فاتخذ مثلاً من الدوائر الهندسية المتماصة أساساً بنائياً لهذا التصميم، بالإضافة إلى التكرار. كما نوع في طريقة تشكيل العنصر بتأثيرات ملمسية متنوعة لإبرازها.
- لجأ الفنان إلى تحويل العناصر التخيلية وتنويعها لتتلاءم مع المساحة الدائرية المزخرفة في إنسيابية وليونة.
- استخدم نظام التكرار المتبادل بين العناصر، والتنوع في أشكال الوحدات أكسب التصميم صفة الحيوية بدلاً من الرتابة.
- تنظيم العناصر بأسلوب التكرار المحوري أكسب التصميم نوعاً من الحركة والتنوع في الملامس.
- استخدم الفنان في تنفيذ تصميماته الزخرفية طريقة التشكيل للعنصر الزخرفي والأرضية بالحفر بينهما لاحداث تأثيرات ملمسية بهدف إبراز أحدهما عن الآخر.

المختارة الثانية (القرن الخامس هجرياً - الحادى عشر ميلادياً):



شكل رقم (١٠٢)

وهى عبارة عن حشوة من الخشب/ موجودة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

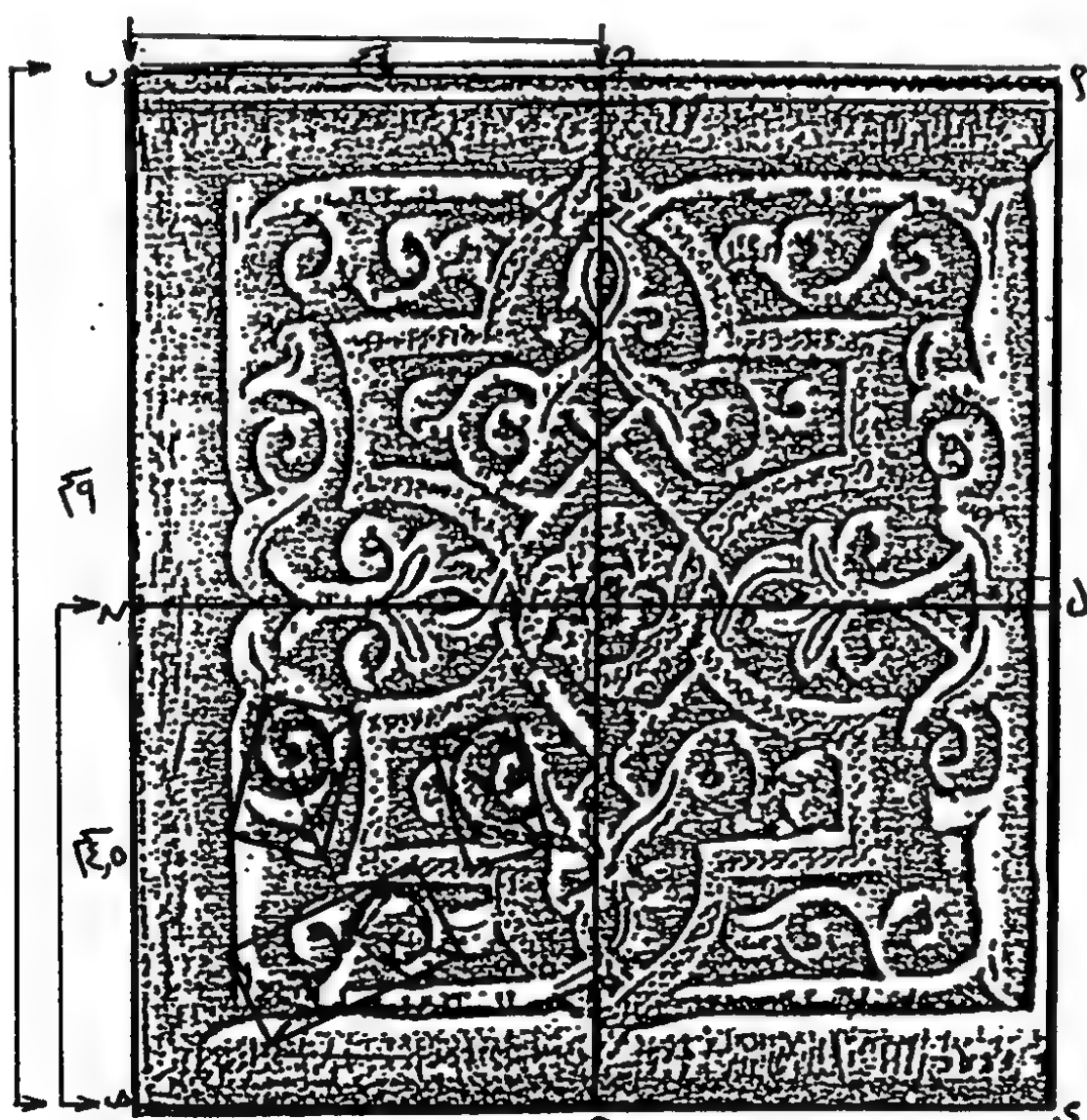
هذا الشكل يمثل حشوة من الخشب عليها بالحفر البارز زخارف نباتية متمثلة فى عدد من الوريقات النباتية وسعف النخيل المحورة إلى وريقات ثلاثية، حيث يتضح فيها عنصر التماثل الكلي والإنشاء الهندسي. المتمثل فى المستطيل أ ب ج د، والذي طول ضلعه ٩ سم وعرضه ٨ سم، وهو محور رأسي يمتد فى النقطة و التى تنصف الضلع أ ب فى نقطة هـ المنصفة للضلع د ج، كما أن المحور و هـ ينصف المستطيل أ ب ج د إلى مستطيلين متساويين، كما ينصف طول الضلع أ د فى نقطة ل، الضلع و هـ فى نقطة م، الضلع ب ج فى نقطة ن. ويصبح طول الضلع أ و ٤ سم وطول الضلع أ ل ٤،٥ سم وطول الضلع و م ٤،٥ سم، مما سبق يتج أن الأساس البنائي القائم عليه التصميم هو التكرار بالتقابل.

فلو نظرنا إلى المستطيل أ ب ج د لوجدنا أنه مكون من أربع مستطيلات متساوية ومتماثلة، وبكل مستطيل ثلاث وريقات حلزونية أساسية بالإضافة إلى أفرع نباتية تأخذ فى تشكيلها الاتجاه الحلزوني، وبقياس أطوال تلك الوريقات من أسفل إلى أعلى وجدت أطوالها كالتالي: ١،٩ سم، ثم

١,٧ سم، ثم ١,٢ سم، أما عرضها فهو ٠,٩ مم، ثم ٠,٧ مم، ثم ٠,٧ مم، أى أن نسبة طول الخلزون الأول لعرضه تزداد بنسبة ١ سم، ونسبة الخلزون الآخر أيضاً تزداد نسبة طوله عن عرضه بـ ١ سم، ونسبة الخلزون الثالث تزداد نسبة طوله عن عرضه ٠,٣ مم أى أن نسبة الزيادة في الخلزونين الأول والثاني تزداد بنسبة ثابتة في الطول بمقدار ١ سم. وفي هذه دلالة على تمكن الفنان من الاسس والقواعد الهندسية والتصميمية التي تصل به الى قدرة الحفاظ على معدلات ونسب وأطوال عناصر التصميم.

كما يلاحظ في الخلزون الأول أن رأسه تتجه إلى أعلى وتمثل إنعكاساً وجهاً لوجه وظهرًا لظهر، بينما الخلزون الثاني والثالث تتجه رأسه إلى الداخل في اتجاه عقارب الساعة ويكون أكثر التفافاً إلى الداخل مكوناً شبه دائرة. كما نشاهد حركة الأفرع والأغصان المشئية التي تخرج من جوانب الأشكال الخلزونية برقة ورشاقة في اتجاهات متبادلة بين اليمين واليسار. كما يتضح في

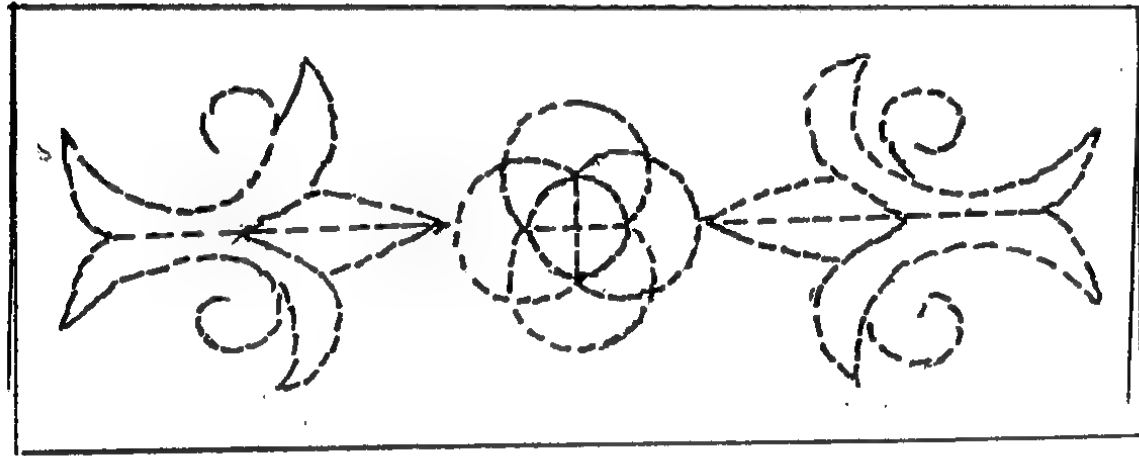
شكل رقم (١٠٣-أ)



شكل رقم (١٠٣-ب)

وقد زاوج الفنان بين الوحدات بشكل يتسم بالألفة في التصميم، فيتوسط التصميم وريقه مكونة من أربعة دوائر متراكبة تتوسطها دائرة صغيرة مكتملة مركزها (م)، تقابلها بالرأس مراوح نخيلية محورة إلى وريقات ثلاثية، تخرج منها تفرعات حلزونية لتتلاءم مع حركة التوريقات كما

يتضح فى شكل رقم (١٠٣-ب). وهنا يتضح مدى إمكانية الفنان المسلم فى تحوير العناصر بما يتلاءم مع شكل المساحة المستخدمة. وبما أن الفنان المسلم كان يحرص دائماً على شغل الفراغ فقد أضاف إطاراً خطياً شبه هندسي يحيط بتلك العناصر، وقد يقصد من ذلك الخط التقليل من المساحة الكبيرة بما يتناسب مع شكل المساحة المزخرف عليها دون إحداث أي خلل فى الانسجام والتوافق فى التصميم ككل، وعلى الرغم من قلة العناصر المستخدمة فى التصميم إلا أنه يتسم بالذوق الرفيع وهذا مما يدل على قدرة الفنان وحسه الفني، كما يلاحظ فى التصميم أن جميع العناصر لها دور رئيسي من حيث الأهمية بالنسبة للتصميم، بما يحقق التوافق والانسجام.

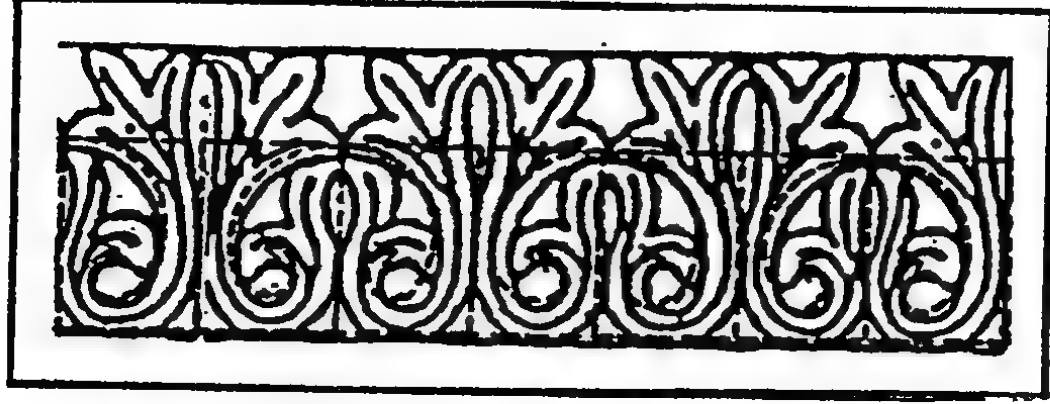


شكل رقم (١٠٣-ب)

نتائج التحليل:

- استخدم الفنان الأساس الهندسي المكون من المستطيلات الجذرية والمحاور الرأسية والأفقية، هذا بالإضافة إلى عدد من الأسس التشكيلية فى بناء تصميماته الزخرفية.
- إن الفنان المسلم قد تفهم إمكانات الشكل الحلزوني فى التعبير عن طبيعة الوحدة النباتية الورقية بشقي صورها، فنلاحظ التنوع فى الشكل الحلزوني لشكل الورقة، فتارة تخرج منه الأغصان المثنية برقة ورشاقة وتارة يبدو منفرداً ذا سمك متنوع أو متساو فى السمك، وقد يتجه رأسه إلى أعلى أو إلى أسفل فى اتجاهات متبادلة بين اليمين واليسار. مما يدل على مهارة الفنان المسلم فى تطويع عناصره الزخرفية. أيضاً يدل على مهارة الفنان وحسه بالخامة واختياره للعناصر المناسبة مع طبيعة التعامل مع هذه الخامة بوعى ودراية فى انتاج الأعمال ذات قيمة جمالية وفنية.
- استمرار التماثل والتوازن والتكرار حقق نوعاً من الوحدة فى الشكل وأوجد نوعاً من الترابط بين عناصر التصميم.
- وجود الخط الذي يحيط بالعناصر قد أكسب التصميم التوافق والانسجام.

المختارة الثالثة (القرن السابع الهجري - الثالث عشر ميلادي):

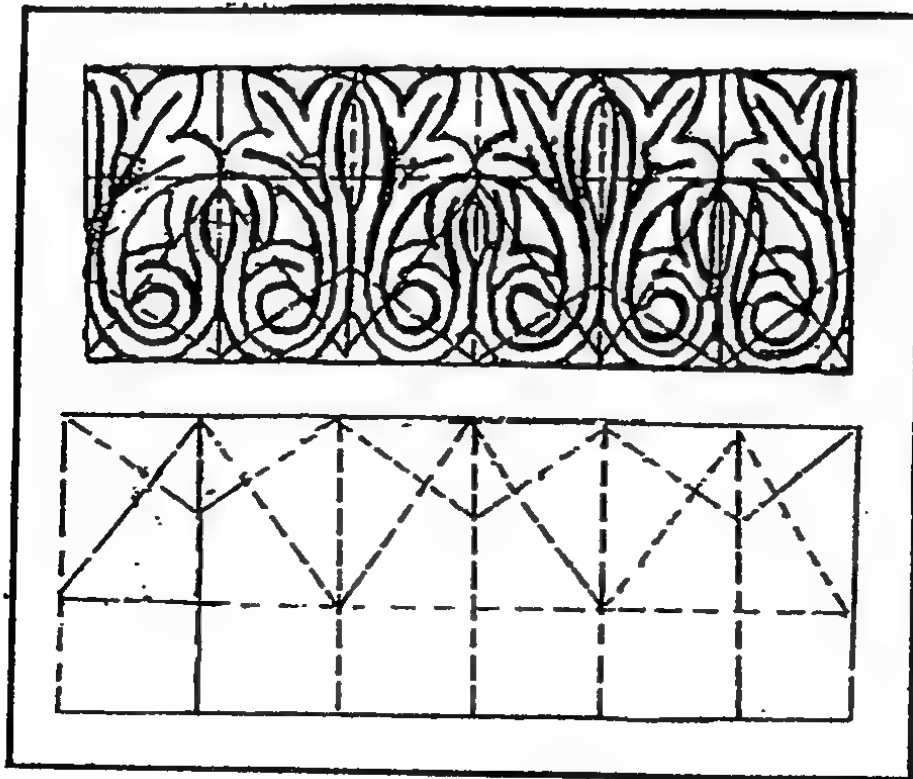


شكل رقم (١٠٤)

يمثل إحدى الصياغات التشكيلية للورقة النخيلية في العصر الأموي، على واجهة قصر المشتى.

يقوم الأساس البنائي للشكل على التكرار القائم على ثبات العنصر ووضعه وثبات المسافة، كما نلاحظ حلزوناً لمستطيل $\sqrt{2}$ قد أكسب المفردة الورقية الحركة في التكوين الزخرفي بدلاً من التكرار الرتيب. كما يتضح في الشكل رقم (١٠٤)

ويوضح الشكل حلزونات لمستطيلات $\sqrt{2}$ تتجه رؤوسها إلى الداخل في الاتجاه السفلي، ظهرت منعكسة وجهاً لوجه وظهراً لظهر. كما تظهر تقاطعات أوتار المستطيلات مارة برؤوس الحلزونات من أعلى ومن أسفل، ويلاحظ في الشكل وجود شبكية هندسية مثلثة لشكلين تتجا عن توصيل وتقاطع أوتار المستطيلات $\sqrt{2}$. كما يتضح في الشكل رقم (١٠٥)



شكل رقم (١٠٥)

كما أن وجود الحلزونات في التصميم لعبت دوراً أساسياً في الحركة المستمرة داخل التكوين، كما حققت إيقاعاً حراً نتج من خلال حركة الخط المحيط بالمفردة.

هذا بالإضافة إلى أن الفنان قد استخدم في صياغته التماس في عدة أوضاع حتى لا يظهر التصميم على نمط واحد، بل حاول التنوع فيه فاستثمر أطراف الوريقات النخيلية المدببة لتحقيق التماس، حيث يلامس فيه كل طرف وريقة الريقة الأخرى، كما تماس الريقة النباتية الريقة التي إلتفت حولها، لتحتويها وتحصرها بداخل شكل شبه دائري ويبدو شكلها بشكل لوزي داخل المساحة حيث تحتل مركز الصدارة وتقع بين الحلزونين. وقد نتج من خلال تلك الصياغة شكلان، يمثل الشكل السفلي تقريباً الحدود الخارجية للشكل العلوي.

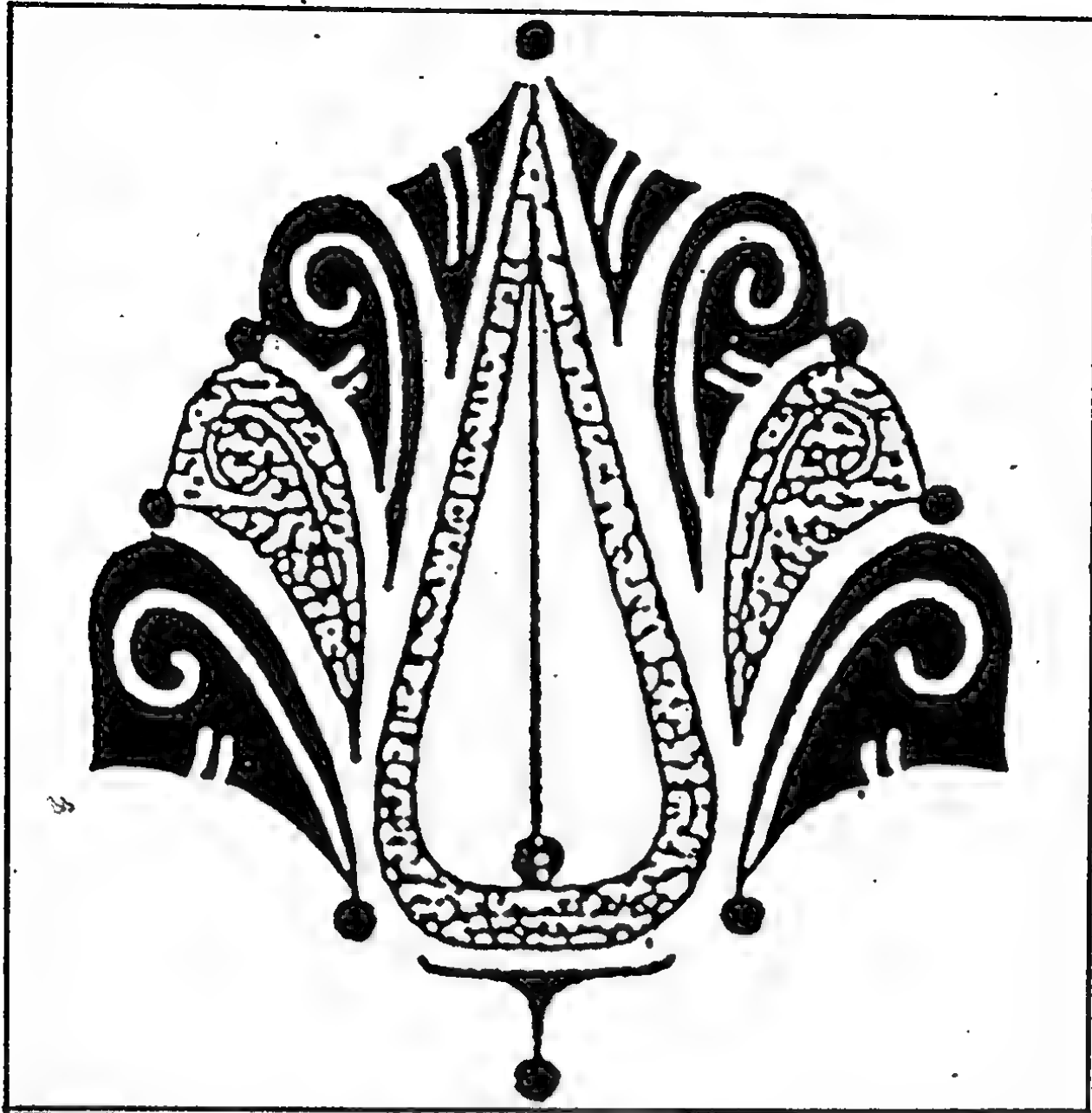
مما سبق يتضح للباحثة أن الفنان قد استثمر في هذا الشكل الريقة النخيلية المحورة، كما أن التصميم يميل إلى الشكل الهندسي على الرغم من أن الشكل عضوي. وقد أكسب وجود الحلزون التصميم الحركة بدلاً من التكرار الرتيب. كما تميز أيضاً بوحدة الأسلوب الفني. لهذا جاء التصميم ملائماً لطبيعة الخامة المنفذ عليها مما أكسبه الحيوية والترابط.

نتائج التحليل:

- استثمر الفنان المسلم عملية التكرار القائم علي ثبات العنصر والمسافة، بالإضافة إلى استثمار الحلزونات الجذرية من خلال مستطيلات $\sqrt{2}$ وقد نتج من خلال تقاطعات أوتار المستطيلات شبكية مثلثة.

- استخدم الفنان المسلم الأسس التشكيلية كما إتبع عدداً من الأسس الهندسية التي استُخدمت في بناء الصياغات التشكيلية للعناصر النباتية مثل المحاور الرأسية والحلزونات الجذرية سواء في اتجاه عقارب الساعة أو عكسها في إكساب التصميم الحركة بدلاً من رتابة التكرار.

المختارة الرابعة (القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي):



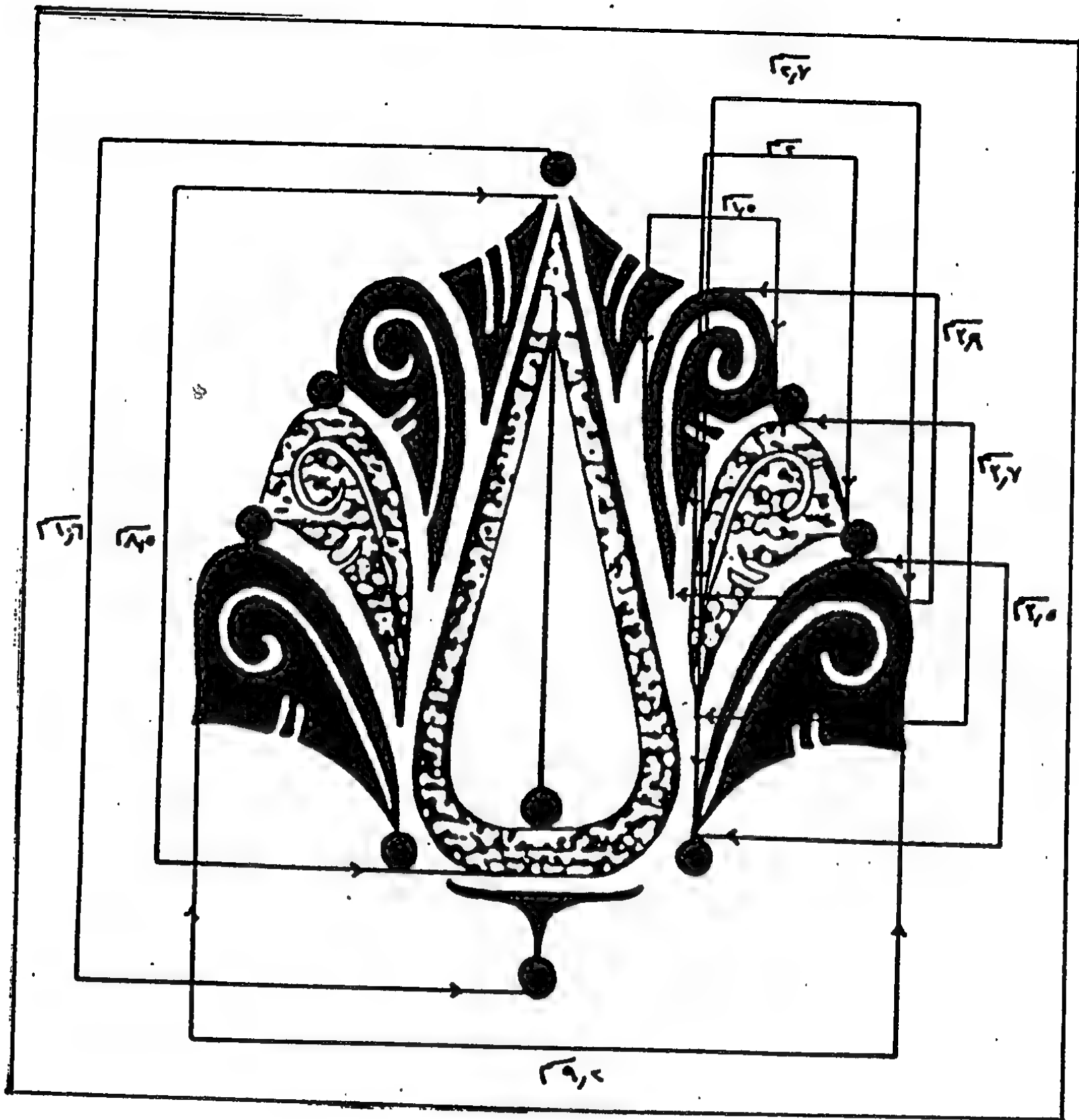
شكل رقم (١٠٦)

يمثل سعفا نخيليا محورا على هيئة زهور اللوتس مأخوذا عن كسر سلطانية من الخزف
المطلي بطريقة البطانات slip-painted القرن العاشر من مجموعة مقتنيات لأحد
البابوات (Pope & Ackerman, 95 عن: السيد، ٢٣، ص ٩٠)

يتضح في هذا الشكل أسلوب التحوير حيث تتجلى قدرة الفنان في تحوير العناصر النباتية بما
يضيف عليها جمالاً جديداً. حيث اتخذ الفنان من السعفة النخيلية المحورة موضوع الزخرفة الرئيسي،
كما اتخذ التماثل المتطابق بين النصفين الأيمن والأيسر الأساس البنائي في إنشائه لهذا التصميم، مما
ساعد على تحقيق الإتزان.

فلو نظرنا إلى النصف الأيمن لوجدنا أنه مكون من ثلاث وريقات حلزونية متدرجة من
الأكبر إلى الأصغر، و من أسفل إلى أعلى، كما يتضح في الشكل رقم (١٠٦)، وقد تبين بالقياس
أن أطوال تلك الوريقات الحلزونية الثلاث من أسفل إلى أعلى كان كالتالي: ٢,٥ سم، ثم ٣,٧ سم،

ثم ٩, ٣ سم أي أن الزيادة تأتي بنسبة ثابتة وهي ١, ٢ سم. كما أن عرض الحلزون من أعلى إلى أسفل هو ١, ٢ سم، ثم ١, ٥ سم، ثم ٢ سم أي بزيادة نسبتها ٠, ٣ سم ثم ٠, ٥ سم، أي أن نسبة زيادة الحلزون الأخير أكبر من نسبة الزيادة في الحلزون الثاني بفارق ٢ مم. مما يعنى عدم إلتزامه هنا بنسبة الزيادة الثابتة. وذلك يتضح فى الشكل رقم (١٠٧)



شكل رقم (١٠٧)

وقد تبين للباحثة أن هذا الشكل يمثل إتزاناً متماثلاً كما يأخذ التصميم عدة مسارات لرؤية بصرية تحقق نظاماً إيقاعية متعددة، مثل الإيقاع المتزايد والمتناقص، حيث يتمثل فى تدرج أشكال الوريقات من أسفل إلى أعلى من الكبيرة إلى الصغيرة والعكس.

ويظهر إيقاع غير رتيب متمثل في الورقة الوسطى الموجودة على الجانبين لوجود الملامس في معالجة الأرضية، ليحقق نوعاً من الترابط بين المساحة والشكل، كما تظهر الوريقات الأخرى الكبيرة والصغيرة في تشابه تام.

ويتحقق الإيقاع من خلال العلاقة المتبادلة بين الوريقات وما بينها من فراغات، كما يلاحظ أن تلك الوريقات الحلزونية الثلاث تأخذ في شكلها أجزاء شبه يضاوية متجاورة للاحتفاظ بالاستمرارية في العمل الفني، حيث تأخذ بعين الرائي في إيقاع ممتع بين المساحات كما تظهر مساحات متنوعة بتنوع حدودها الخارجية، فكل مساحة تحتوي على نظم متنوعة لمفردة تشكيلية واحدة. هذه المفردة متنوعة في مساحتها من حيث الكبر والصغر، كما تظهر علاقة تماس ناتجة عن دائرة صغيرة متعلقة بالورقة الحلزونية الكبرى تماس الوريقة الحلزونية الثانية، والتي تمثل المساحة الوسطى كما تظهر دائرة صغيرة في الوريقة الصغرى تماس الوريقة الحلزونية الوسطى في مسارات أفقية، كما يتوسط التصميم ورقة بشكل لوزي قد تمثل أيضاً ورقة نخل محورة.

فترتيب الوريقات الحلزونية ونظم مساحاتها وتناسب أجزائها يمثل بعداً زخرفياً يمكن إخضاعه للتغيير والتعديل، كما أن الأساس البنائي لهذا التصميم قد جعل المفردة تتحرك في اتجاه رأسي يعطي إحساساً بنمو الأفرع الحلزونية وإنشائها، ويحقق حيوية للشكل.

نتائج التحليل:

- اتخذ الفنان المسلم التماثل المتطابق كأساس بنائي في التصميم مما حقق الاتزان في العمل.
- أوجد الفنان عدة مسارات للرؤية البصرية محققاً نظاماً إيقاعية متعددة تعتمد على الأساس البنائي للمفردة التشكيلية، إلى جانب استثمار بعض الملامس في معالجة عناصره الزخرفية بما يحقق نوعاً من التمايز بين الشكل والأرضية.
- تفهم الفنان المسلم طبيعة العلاقات التي يمكن أن تنشأ من تماس وتناسب للوحدات أو المفردات التشكيلية المستخدمة مثل بعداً زخرفياً وحقق الحيوية للتصميم.
- تجلت قدرة الفنان في تحويره العناصر النباتية وتطويعها في المساحة المزخرفة بما أكسب التصميم مرونة وحساً جمالياً متميزاً.

المختارة الخامسة القرن الثالث عشر الهجري - التاسع عشر الميلادي:

تمثل كرسيًا خشبيًا تركيا للقرآن الكريم يوجد حالياً بمتحف الدولة ببرلين، منقوش بالنحت من زخرفة التوريق النباتية. قوام الزخرفة عناصر كتابية ونباتية تظهر في الجزء الأسفل، متمثلة في فروع نباتية ومراوح نخيلية تنتهي أوراقها بأزهار. (علام، ٦٨، ص ١٦٨)



شكل رقم (١٠٨-أ)



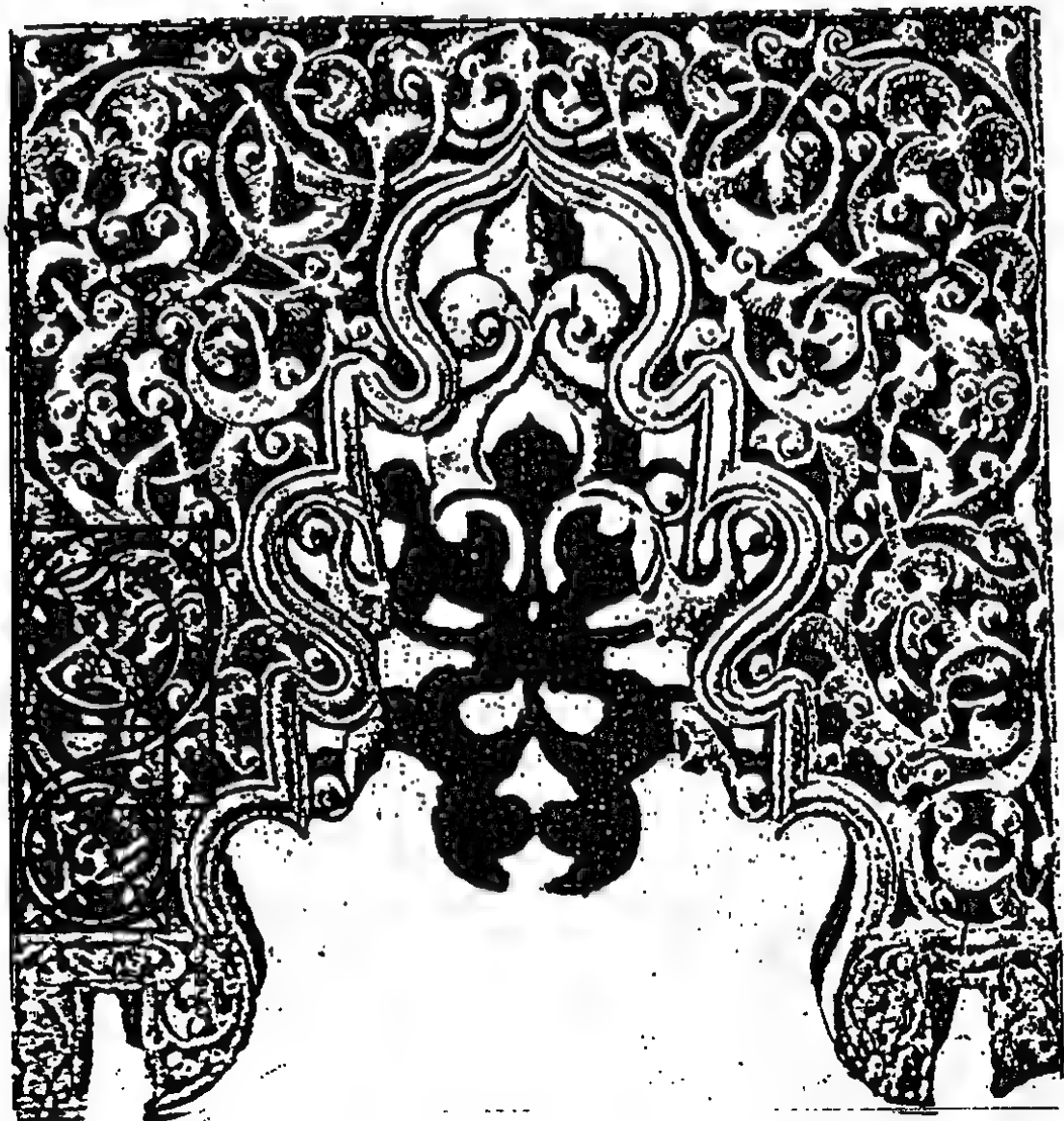
شکل رقم (۱۰۸-ب)



شکل رقم (۱۰۸-ج)



شکل رقم (۱۰۸-د)



شکل رقم (۱۰۸-هـ)

شكل (١٠٨-أ) يوضح حلزونيّات لمستطيل $\sqrt{2}$ تتجه رؤوسهما إلى أعلى، تتحرك في اتجاه عقارب الساعة كما يلامس كل منهما الآخر.

شكل (١٠٨-ب) يوضح هذا الشكل حلزونيّين جذريّين أحدهما لمستطيل $\sqrt{3}$ يتجه رأسه إلى أعلى في اتجاه عقارب الساعة لتتصل بدائرة هندسية كما نلاحظ الحلزون الآخر لمستطيل $\sqrt{4}$ يتجه رأسه إلى أسفل يتحرك في عكس اتجاه عقارب الساعة وتتصل نهايات طرفيهما ببعض.

شكل (١٠٨-ج) يوضح هذا الشكل حلزونيّات لمستطيلات، أحدهما $\sqrt{2}$ تتصل رأسه بشكل دائرة هندسية، مما يجعله أكثر التفافاً للداخل، والآخر $\sqrt{3}$ تتصل نهاية طرفه بمستطيل $\sqrt{2}$ والدائرة الموجودة فيه.

شكل (١٠٨-د) يوضح حلزوناً لمستطيل $\sqrt{2}$ تتجه رأسه إلى أعلى وتلامس دائرة هندسية.

شكل (١٠٨-هـ) يوضح حلزونيّات لمستطيلات $\sqrt{2}$ أحدها تتجه رأسه إلى أعلى وتلامس بدائرة هندسية، والحلزون الآخر تتجه رأسه إلى أسفل لتتصل هي أيضاً بدائرة هندسية، كما تتصل نهايات أطراف كل منهما بالآخرى.

من الأشكال السابقة يتضح أن الأساس البنائي لهذا التصميم ناتج اتصال وتراكب الحلزونات الجذرية -والتي سبق توضيحها بمراحلها- والمكونة من ستة حلزونات لمستطيلات $\sqrt{2}$ وحلزونات لمستطيلات $\sqrt{3}$ وحلزون لمستطيل $\sqrt{4}$.

من خلال ذلك يتبين أن التصميم الزخرفي يمثل إيقاعاً حراً، يمثل ذلك اختلاف حركة الوريقات الحلزونية بعضها عن بعض، بالإضافة إلى تنوع أشكالها والمسافة بينها. كما يتحقق في التصميم التماثل بين الجانبين الأيمن والأيسر فيطابق كل منهما الآخر، وقد اتخذ الفنان من جانبي الكرسي مجالاً لموضوعه الزخرفي، وقد اعتمد في اظهار هذا التصميم على النمو في الشكل من أسفل إلى أعلى، بدءاً بالجانبين، متجهاً إلى أعلى؛ ويتوسط التصميم مراوح نخيلية تحولت إلى

وربقات ثلاثية، تنتهي أوراقها بأشكال أزرار، كما شغل حولها بإطار يمثل إيقاعاً خطياً ليتلاءم مع حركة الأفرع النباتية.

وعند النظر للأفرع النباتية نجدها تتحرك في اتجاهات مختلفة تحدث مساحات متنوعة، حيث تتحول نهايات تلك الأفرع النباتية إلى وربقات نباتية محورة تتسم بالركة والمرونة والحيوية والحركة. وبعد ذلك سمة أساسية يسعى الفنان إلى تحقيقها في أساليه الزخرفية بمهارته وحسه الفني وإدراكه لعلاقات التصميم الجيد. وتظهر مهارة الفنان أيضاً في تطويعه للتصميم على خامة الخشب بالحفر عليها على الرغم من صلابتها، مما يدل على دراية الفنان بالخامة ومدى إمكانياته الفنية في إنتاج أعمال ذات حس مرهف ومهارة أدائية عالية.

نتائج التحليل:

- اتبع الفنان المسلم عدداً من الأسس التشكيلية بالإضافة إلى الأسس الهندسية في بناء الصياغات التشكيلية لعناصره النباتية منها الحلزونات الجذرية، سواء كانت في اتجاه عقارب الساعة أو عكسها بنسب متنوعة بين $\sqrt{2}$ ، $\sqrt{3}$ ، $\sqrt{4}$ ، فقد تناول حلزونين جذرين معاً أو أكثر في داخل التكوين الواحد، وهذا مما يدل على مدى سعة ودراية الفنان وعلمه بالهندسيات.

- استخدم الفنان الخط كعنصر تشكيلي ممثلاً في أطر للمراوح النخيلية محققاً إيقاعاً خطياً يتلاءم مع حركة الأفرع النباتية.

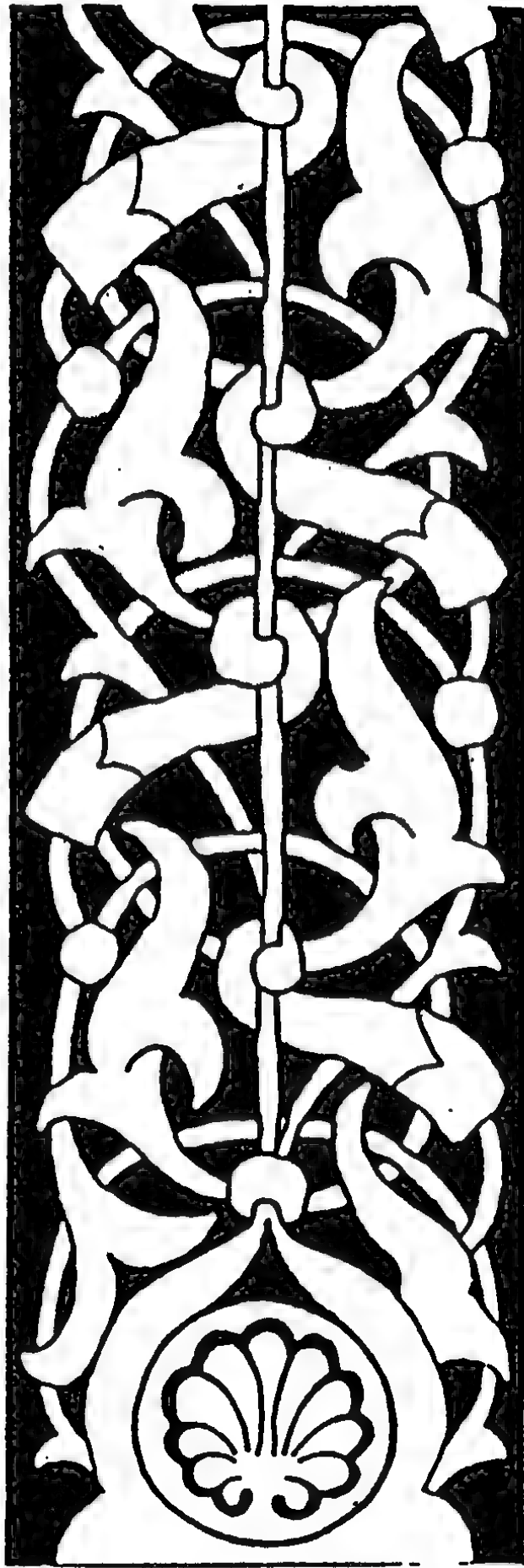
- استخدم الفنان المسلم عملية التحوير لنهايات الأفرع النباتية ليكسب التصميم المرونة والحيوية والحركة.

- تميز الفنان بالحس المرهف والقدرة الفائقة في إيجاد التوافق الجيد بين عناصر التصميم المستخدم والخامة المنفذ عليها التصميم وبيئة العمل الفني.

المختارة السادسة (القرن الرابع عشر الهجري - العشرين الميلادي):

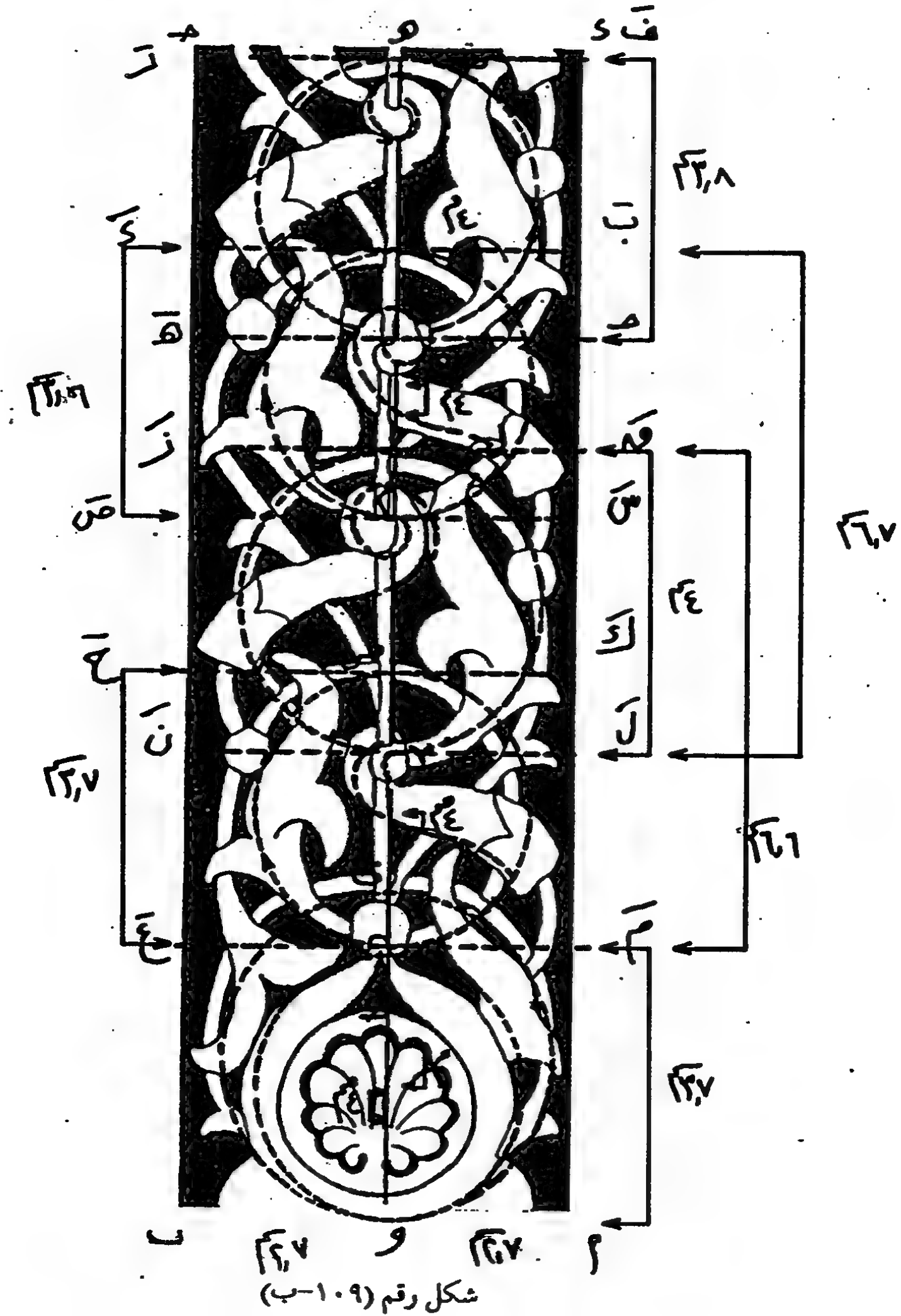
وهى عبارة عن جزء من جدار جامع أولاد الحسن فى تلمسان بالجزائر. (Humbert, 91)

حيث يظهر فى هذا الشكل أحد التكوينات الزخرفية للعناصر النباتية، حيث يلاحظ أن هذا التكوين يشتمل على أربعة من الحلزونات النباتية التى جاءت نتيجة لرسم دائرة مكتملة متماسة مع جزء من محيط دائرة أخرى، يبعد مركزها عن مركز الدائرة الأولى بحوالى ٤ مم كما يتضح فى شكل رقم (١٠٩-أ).



شكل رقم (١٠٩-أ)

أ ب ج د مستطيل يمثل المساحة التي عليها الزخرفة النباتية تنصف المستطيل بمحور رأسي يمتد من النقطة و، التي تنصف الضلع أ ب إلى النقطة هـ، التي تنصف الضلع د ج. هذا المحور يقسم المستطيل أ ب ج د إلى مستطيلين متساويين ويصبح طول الضلع أ و (٢,٧ سم) مساوياً لطول الضلع و ب (٢,٧ سم) كما يتضح في شكل رقم (١٠٩ - ب).



وبتحديد نقط بدايات ونهايات كل حلزون من حلزونات الوريقات النباتية عند النقطة س ص، ع ل، م ن، ك ق، أقيمت محاور أفقية موازية للخط، يبلغ كل منها حوالي (٣,٧ سم) كما

نجد أن المحور ع ل يساوي (٤سم) والمحور م ن يساوي (٦سم، ٣سم) والمحور ك ق (٨سم، ٣سم) أي أن الفارق بين المحورين م ن، ك ق يساوي (٢سم)، والمحور م ن ينقص عن المحور (و س)، (س ص) بنسبة (١سم) وهي نسبة الزيادة التي يزيد بها المحور ك ق عن كل منهما. ويتضح بالقياس أن حاصل جمع المحورين و س (٧سم، ٣سم)، س ص، (٧سم، ٣سم) وهو (٤سم، ٧سم) يتساوي مع حاصل جمع المحورين م ن (٦سم، ٣سم)، ك ق (٨سم، ٣سم) وهو (٤سم، ٧سم). ولكي نتج هذا الشكل الحلزوني للفرع النباتي فقد تغيرت نقطة المركز بكل دائرة من الدوائر السابقة الذكر بحيث أصبحت إلى أسفل وعلى بعد ٤سم من المركز الأول، لكي ينتج قوساً أكثر اتساعاً ليلتقي مع الدوائر السابقة في النقط ص، ل، ن، ق ويقطع المحاور الأفقية عند النقاط (١)، (٢)، (٣)، (٤).

ويلاحظ شكل الورقة النخيلية التي تقع عند التقاء المحور الرأسي هـ والمحور الأفقي أ ب قاطعة المحور الرأسي و هـ في النقط السابقة الذكر على التوالي (س، ي، ع، ص، م، ل، ك، ن، ق) وتتقاطع الخطوط الأفقية مع الخطوط الرأسية تكون خمسة مستطيلات وهي على التوالي من أسفل إلى أعلى أ م ع ب، م ك ح ع، ل ق ز ن، س ب د ص، ج ف ر هـ وقد جاءت نقاط المراكز التي تبدأ أو تنتهي عندها تلك الحلزونات في اتجاهات متبادلة بين اليمين واليسار.

ولقد كانت نقط تنصيف المستطيل أ ب ع م من العمود و هـ هي و، س، والمستطيل م ع ح ك من العمود س، ص والمستطيل ل ن ز ق في العمود ع، ل والمستطيل س ص د ب في العمود ن، م، والمستطيل ج هـ ر ف في العمود ق ك كمحور أقيمت عليه الأشكال الدائرية المكونة للحلزونات النباتية. وتعد أطوال تلك المحاور على التوالي من أسفل إلى أعلى كما يلي: و س (٧سم، ٣سم)، س ص (٧سم، ٣سم)، ع ل (٤سم)، م ن (٦سم، ٣سم)، ك ق (٨سم، ٣سم) وتقع نقطة مركز الدائرة المكتملة المكونة للحلزون عند أنصاف أطوال المحاور تقريباً.

ويلاحظ شكل الورقة النخيلية التي تقع عند التقاء المحور الرأسي هـ والمحور الأفقي أ ب، حيث تقع بداخل دائرتين أخريين، الدائرة الكبرى و ي قطرها (٥سم، ٤سم) والدائرة المتوسطة التي تحصر بداخلها الورقة النخيلية قطرها ت ط (٥سم، ٢سم) بفارق ١سم عن و س و ٢سم عن و ي.

وفي كل مرة يتغير مركز الدائرة ويصبح الفارق بين مركز الدائرة الكبرى والمتوسطة ٤ مم وبين المتوسطة والصغرى ٤ مم.

وقد تبين للباحثة أن الفنان قد اتخذ من الزخارف النباتية الحلزونية موضوع الزخرفة الرئيسى، حيث تصدر التصميم كما شغل معظم مساحته ببعض الأفرع النباتية الأخرى التى تخرج من جوانب الأشكال الحلزونية النباتية الرئيسية والتى تختلف عنها فى الشكل، فقد جاءت اتجاهاتها فى خطوط مائلة متوازية بما يساعد على إيجاد حركة متبادلة بين اليمين واليسار مما أكسب التصميم حيوية وحياة.

يلاحظ بأن هذا الشكل توجد به عدة مسارات حركية للعين فى اتجاهات لولبية متنوعة، تمثل حركة متبادلة بين الأشكال فى علاقات قائمة على الدوائر المتقاطعة، والتى تَحصر بينها الأشكال الحلزونية فى نظام متبادل بين اليمين واليسار، حيث تتخذ اتجاه عقارب الساعة وعكسها. كما يتضح أن لهذا الشكل عدة مسارات حركية فى اتجاهات متنوعة فيها أكثر من مسار لحركة إيقاعية حرة.

نتائج التحليل:

- استثمر الفنان المسلم الزخارف النباتية الحلزونية فى تحريك العين فى اتجاهات لولبية متنوعة، وفى حركة متبادلة بين الأشكال من خلال العلاقات القائمة على الدوائر المتقاطعة، والتى تَحصر بينها الأشكال الحلزونية فى نظام متبادل.

- تجلت قدرة الفنان فى إحداث التنوعات للوحدة الواحدة مما أكسبها إيقاعاً حراً.

- أوجد الفنان الإيقاعات المتنوعة من خلال حركة الوحدات أو المفردات التشكيلية فى مسارات واتجاهات متنوعة.

خلاصة نتائج التحليل:

بعد إجراء التحليل السابق لمختارات من الفن الإسلامي لعدد من الصياغات التشكيلية لمفردات نباتية اشتملت على الورقة النخيلية في الفن الإسلامي، حيث اتضح من خلال التحليل أن هناك بعض الأسس الهندسية التي اعتمدت عليها في إنشائها، والتي نتجت من عمليات القياس مثل: التناسب والمحاور الرأسية والأفقية، بالإضافة إلى بعض الشبكيات البسيطة والحلزونات بأنواعها والمبنية على المستطيلات الجذرية، مثل حلزون مستطيل $\sqrt{2}$ ، $\sqrt{3}$ ، $\sqrt{4}$ ، فقد ظهر في صورة كاملة كما اتخذ البعض منها حركة اتجاه عقارب الساعة أو عكسها، هذا بالإضافة إلى التنوع في أشكالها بين الكبير والصغير.

كما أن هناك عدداً من الصياغات التشكيلية اعتمدت في تصميمها على حلزونات جذرية بنسبة واحدة كحلزون مستطيل $\sqrt{2}$ ، في حين أن البعض الآخر قد اعتمد في تصميمه على تراكب عدد من الحلزونات ذات النسب الجذرية المختلفة التي تراوحت بين $\sqrt{2}$ ، $\sqrt{3}$ ، $\sqrt{4}$ ، في داخل التصميم الواحد.

وهذا يدل على مدى قدرة الفنان في الإلمام بالعمليات الرياضية ومزجها بقدراته التشكيلية ليبدع أشكالاً تتلاءم مع متطلبات الغرض المعد لأجله التصميم، وقد وُجد من خلال تحليل المختارات الإسلامية السابقة بأنها تقوم على الأسس الهندسية والرياضية كالشبكيات التأسيسية البسيطة، والعلاقات التشكيلية، كالتماس والتراكب والتبادل والدوائر والمحاور الرأسية والأفقية والتناسب والحلزونات الجذرية، ومن الأساليب والأسس التشكيلية التكرار والإيقاع والملاصق والتماثل والإتزان ونحوه، ومن خلال هذه الأسس والأساليب المتضافرة تحققت نظم محكمة تعكس مدى مالفنان في العصر الإسلامي من وعي وحس مرهف بطبيعة الأشكال في قوانينها الرياضية، وأسسها الهندسية، وفي تراكيبها الإنشائية، وما تحققة عند إدراكها بصرياً.

ومن خلال التحليل الذي توصلت فيه الباحثة إلى معرفة واستخلاص بعض الأسس في تلك النماذج الإسلامية الزخرفية، سوف تستثمر بعض الأسس كأساس في بناء التجربة الذاتية لإنتاج تصميمات زخرفية برؤية تشكيلية جديدة ومعاصرة.

الفصل السادس

«تحليل بعض أعمال الفنانين المعاصرين التي تتضمن النخيل»

كانت الطبيعة ولا تزال وسوف تظل مصدر إلهام الفنان، فقد استطاع منذ فجر التاريخ أن يترجمها بما يتفق مع فلسفته وعقيدته، وقد شاع استخدام العناصر النباتية في العصور المختلفة وخاصة العصر الإسلامي.

لقد أدرك الفنان المسلم مصادر الجمال في النباتات والأشجار والأزهار فتناولها بأساليب متعددة ليحقق ما أراد من انطلاق إلى المعرفة والكمال اللامتناهي.

وتعتبر الوحدات التخيلية من أهم وأقدم العناصر النباتية التي تناولها الفنان المسلم ونجح في رسمها بأساليب متنوعة، ففي بعض الأحيان كانت تقرب هيتها من الطبيعة وفي البعض الآخر كانت محورة.

وعلى ذلك فليس مستغرباً تجديد الاهتمام بتناول النخيل في محاولة لتحقيق هوية خاصة للفنان التشكيلي والزخرفي المعاصرين، مستلهمة من التراث دون إغفال المنطلقات الفنية الحديثة.

لذلك نجد العديد من الأعمال الفنية لفنانين معاصرين تلتقي على خط فني واحد أو متشابه، وهو استخدام العناصر التخيلية بأساليب متنوعة في محاولة للوصول إلى عمل فني جديد يكمل التواصل الفني ويحقق التفرد الإبداعي، ويسعى في الوقت نفسه إلى خصائص متميزة لفن معاصر.

كان استلهام النخيل كقيمة تشكيلية عبر لوحات الفنانين يمثل ظاهرة بينة تجمع بينهم ومحاولة جادة تغذي طموحهم.

ويعد استلهام النخيل كقيمة تشكيلية اتجاهها فنيا واحدا ولكنه متعدد في فهمه وتقويمه، وأخذه بجمالية الماضي وجمالية الحاضر معاً، يحققها كل فنان بخصوصيته. سواء من استلهم وحدات النخيل بهيئته الطبيعية، أو من عمل على تحويله وخرجه عن المألوف، ومنهم من تناوله كعنصر مكمل للتراث، أو من سعى لتحسيده، أو من استخدمه ضمن تداخل تشكيلي، أو من عاد به إلى روحيته الزخرفية التراثية، فإنهم جميعاً يمدونه بالمزيد من الخصوصية نتيجة استيعابهم أهمية طبيعة النخيل في حياتنا وبيئتنا وتأكيداً للمزج ما بين التراث والمعاصرة.

ولقد استعرضت الباحثة أعمال لبعض الفنانين المعاصرين، الذين تناولوا النخيل في أعمالهم على أساس المعايير التالية:-

- أن تمثل النخلة عنصرا حيويا في التصميم.
- تنوع الأعمال التي استخدمت النخيل كعنصر أساسي في التصميم.
- تنوع أساليب التنفيذ (التكنيك) أو الأسلوب الفني.
- عدم الالتزام بدرجة تمكن الفنان في تنفيذه للعمل، بحيث لا يدخل ذلك في تقييم أو تحليل العمل الفني.

- أن يتمتع العمل المختار بمشاركة مسبقة في عرض عام.
- عدم التقيد بجنسية الفنان مما يثرى تناول هذا الجانب من الدراسة، الأمر الذي يمكن أن ينعكس على نتائج البحث.

والجدير بالذكر أن معظم هؤلاء الفنانين المختارين قد تناولوا النخيل بأسلوب يبعد بدرجة أو بأخرى عن التصميمات الزخرفية- موضوع البحث- سوى الفنان محمد حافظ الخولي والفنان مايترس كوفر فليس أشر.

وفيما يلي استعراض بعض أعمال الفنانين الذين تناولوا النخيل في أعمالهم الفنية حسب الترتيب الأبجدي لأسمائهم.

الفنانه سعاد العطار

- شاركت في معظم المعارض العراقيه التي أقيمت خارج العراق.
- شاركت في مهرجان كان سومير- فرنسا.
- العمل المختار لوحة باسم «غابة ونخيل» (العطار، ٧٤، ص ١٧٦)



شكل رقم (١١٠)

تحليل العمل:

استخدمت الفنانه النخيل كعنصر أساسي في تصميم عملها الفني، كما استخدمت نباتات متنوعة إلى جانب النخيل، حيث تتضح قدرة الفنانه في السيطرة على مساحة اللوحة بعدم ترك فراغات، فتبدو العناصر المكونة للوحة مجموعة من النباتات والسيقان المتداخلة، مع اختلاف اطوال النباتات، كما تظهر في الجزء الأيسر من اللوحة، حيث نجد تكويناً لنخلتين تبدو قمتهما بشكل مروحى، بينما تظهر في الجزء الأيمن مجموعة من الأوراق النخيلية ذات الهيئه الريشيه متداخلة

ومتقاطعة مع بعضها البعض، فنلاحظ إمتزاجاً واضحاً لمختلف العناصر الموجودة التي تمتاز تراكيبها سواء في أفرادها أو ارتباطها بغيرها من العناصر بحيوية واضحة، وفي الوقت الذي تكون فيه شجرتا النخيل - اللتان تشكلان محورا عاموديا للتصميم - متداخلتين ومتوازيتين تكون قمتهما مفتوحتين في الاتجاه إلى الأعلى، مما ينتج إحساسا بالامتداد.

والأشكال النباتية في اللوحة تعبر عن الحيوية والنماء وتعكس إحساسا بالحركة مما يؤكد الصفة الحيوية العامة لكل الكائنات، إلا أن أشجار النخيل بدت جامدة لا تعكس أي معنى لمفهوم الحركة.

ولقد لعبت النباتات دورا مهما في اللوحة، هذا الدور هو التنوع والتباين في العلاقات المختلفة للعناصر النباتية، فمنها الشكل الكبير إلى جانب الصغير، والطويل إلى جوار. القصير كما تبدو ظاهرة علاقات متنوعة في ليونة بعض العناصر واندماجها مما يدل على أن الفنانة تحاول شرح الانفعالات النفسية بطريقة يمكن من خلالها فهم الجو النفسي الذي سيطر على هذه اللوحة. كما نشاهد اتجاهها نحو البعد وسط اللوحة، عبرت عنه باللون الأبيض المصفر، والذي يبدو أشبه بانفراج بعد ضيق يمثله الضوء المنبعث من بين العناصر المكثفة ليوحى بإطلالة أمل بعد طول عناء، ويلقي بالضوء على كثير من جوانب الحياة. فقد بدت اللوحة مختلفة في سماتها عما هو مألوف، فبالخلاف ليس في الجوهر أو في الأسس، بل هو خلاف في بعض المظاهر المتعلقة بالإخراج، حيث نلاحظ ان الطابع الفني المستخدم قد يبعد عن الواقع في تناول اللون إذ أكثر الفنانة من استخدام اللون الأصفر الذهبي الذي يضفي مظهر الثراء على اللوحة. هذا بالإضافة إلى كمية بسيطة من اللون الأخضر المسود الذي يوحى بالعمق، وكذا الظلال المنعكسة على بعض العناصر نتيجة كثافة الأشجار التي تمثل في مجموعها شكل الغابة.

الفنانة صفية بن زقر

- شاركت في كثير من معارض الرئاسة العامة لرعاية الشباب ومعارض جمعية الثقافة والفنون.
- أقامت سبعة معارض شخصية داخل المملكة وخارجها في مصر وبريطانيا.
- أقامت معرضاً ثنائياً بجدة.
- شاركت في بعض الأسابيع الثقافية السعودية خارج المملكة.
- شاركت في معرض المملكة بين الأمس واليوم بباريس عام ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م.
- العمل المختار لوحة باسم «النخيل» (بن زقر، ٧٤، ص ١٠٦)



شكل رقم (١١١)

تحليل العمل:

استخدمت الفنانة النخلة كعنصر أساسي في عملها الفني، حيث اعتمدت على الإيحاء بالشكل الطبيعي مركزة على الجذع والأوراق، وبجربة في معالجة العناصر المختارة، في محاولة لإكسابها قيمةً تشكيلية وجمالية من خلال حركة الخط واللون والملمس، كي تعكس للمشاهد حيوية العناصر التشكيلية الموجودة، وإكسابها صفة البقاء.

ويبدو الشكل العام للنخلة متخذاً في مساحة اللوحة محورين، أحدهما رأسي عمودي يمثله الجذع والآخر أفقي يمثله الأوراق المكونة لقمة الرأس، وقد عملت الفنانة على التوازن بين أشكال الجذع والأوراق والألوان في علاقاتها البنائية، كما يظهر التوازن أيضاً من خلال مجموعة الخطوط على محاور الجريد، ومن خلال تراكم مجموعة الخطوط المتوازية المائلة. وبالرغم من أن الفنانة قد راعت وضع الأوراق بأطوال وهيئات متنوعة، إلا أنه يتضح منها ترابط الأجزاء بالكل من خلال التفاعل المستمر بين تلك الأجزاء ببعضها، كما يظهر التناسب في الأوراق بين بعضها البعض وعلاقتها بالنسبة للجذع الذي تبدو في تناسق وانسجام. وقد اهتمت الفنانة بإظهار التفاصيل الموجودة كالحراشيف الناتجة على السطح الظاهري إلى جانب إثبات مجموعة الجريد حول البرعم الممثل لقلب النخلة، مما ساعد على الإيحاء بالتنوع في تحريك اتجاه أوراقها واندماجها مع بعضها البعض في حركات إيقاعية ممتعة، توحى بديناميكية متحررة تعطي إحساساً بالليونة في الخط والنعومة في الملمس. ومما ساعد على الإسهام في تحقيق مزيد من الإيقاع استخدام اللون الأخضر بدرجاته المتنوعة في إحداث علاقات لونية وبنائية مندمجة مع بعضها دون أن تغطي إحداها على الأخرى. وقد ساعد ذلك على الإيحاء بنوع من الظلال بين أوراقها الخضراء، مما أعطاه معنى جمالياً يثير في العمل ككل جمالية خاصة مرتبطة بالجذور العربية الأصيلة.

وبالنظر إلى اللوحة نظرة كلية نجد أن الفنانة متأثرة بألوان طبيعة البلاد والبيئة المحيطة بالملكة

العربية السعودية.

عبدالرحمن إبراهيم السليمان

- شارك في عدة معارض في كل من الكويت، والإمارات العربية، وعمان، والهند، وإيطاليا، وغيرها.

- له مقتنيات بالرئاسة العامة لرعاية الشباب وجمعية الفنون وغيرها.

- العمل المختار لوحة باسم «العمارة الإسلامية الشعبية». (السليمان، ٧٤، ص ١١٤)



شكل رقم (١١٢)

تحليل العمل:

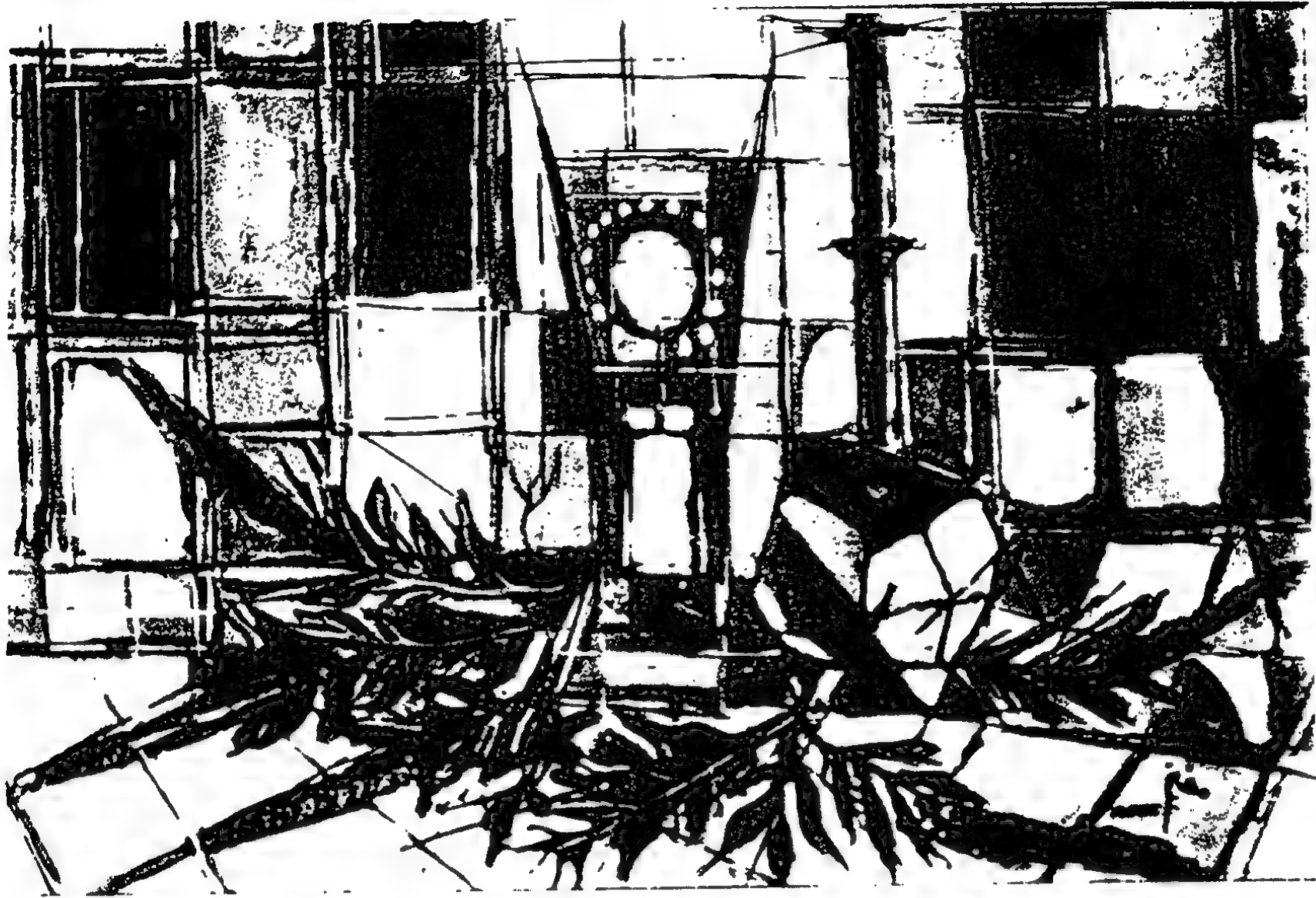
اتخذ الفنان العمارة الإسلامية الشعبية كعنصر أساسي في تصوير اللوحة، واستخدم أشجار النخيل كعنصر ثانوي ومكمل للتراث الشعبي، ومع ذلك فهي لا تقل أهمية عن العنصر الأساسي، حيث تظهر ثلاث وحدات نخيلية إحداها تظهر بقمتها في أمامية اللوحة، وإثنتان تظهران في خلفيتها بقمتيهما مع جزء بسيط من الجذع، ويختفي الجزء الآخر خلف العنصر الأساسي، وهي العمارة الإسلامية الشعبية. ويحاول الفنان إظهار الملامح الشعبية البسيطة البعيدة عن التعقيد لتعبر عن الواقع الحسي الملموس في تلك المباني التي تتسم بالطابع الشعبي الإسلامي.

وقد حاول الفنان تلخيص المعالم التراثية بصورة تلائم التقاليد الفنية في الوقت الحاضر، وأوضح طبيعة الناحية الزراعية المتمثلة في أشجار النخيل والملازمة لطبيعة تلك المباني الشعبية كما لو كانت واقعة في محيط الرؤية الكلية. وقد لعب التنوع في تحريك وريقاتها واتجاه حركاتها بما يوحي بالتناسق بين عناصر مكوناتها المنبثقة من نقطة مركز الجذع، بشكل إشعاعي يكشف عن إيقاع لوني يعطى ظلالاً رقيقة حولها. وقد استخدم درجات متنوعة من الألوان الباردة والمتناسقة محاولاً الوصول إلى تعادلة بين العمق وبين العلاقات اللونية والبنائية في علاقاتها واندماجها مع بعضها البعض دون أن يطغى أحدها على الآخر، مما ساعد على الإيحاء بالكثافة في القمم النخيلية، كما ساعد على إكساب بعض العناصر المكونة للوحدة بعداً في الرؤية.

وتستمد العمارة الإسلامية الشعبية قيمتها الحركية من حدودها الخطية الخارجية، حيث تنتقل بعين المشاهد في حركة تبدأ من المحاور الرأسية والأفقية وعبر إيقاعاتها للأشكال النخيلية إلى مجموعة أخرى من الخطوط المنحنية الممثلة للشبايك، تنتظم داخلها لتأخذ بعين المشاهد نحو مستطيل قائم رأسى على المحور الأفقي، يبدو أشبه بمئذنة في أعلاها شكل يمثل الهلال. كما تظهر عليها بعض الزخارف الهندسية البسيطة أشبه بخطوط متقاطعة في شكل متوازيات هندسية. وقد حاول الفنان أن يسجل ما يعرفه عن الغمارة الشعبية باعتبارها مظهراً أثرياً.

الفنان عبد اللطيف محمد مفيز

- شارك في معارض أكاديمية الفنون عام ١٩٧٠م - ١٩٧٣م بجامعة بغداد.
- شارك في معرض وزارة الإعلام السنوي ١٩٧٣م.
- له العديد من المعارض المحلية والعربية.
- العمل المختار لوحة باسم «تكوين بنائي» (مفيز، ٧٤، ص ٥٧)



شكل رقم (١١٣)

تحليل العمل:

استخدم الفنان ثلاثة عناصر في تكوين عمله الفني وهي البخرة والمرش ومجموعة من أوراق النخيل، تبدو تلك العناصر متلائمة ومتناسبة فجميعها تعبر عن التراث. وقد استطاع الفنان إبراز تلك العناصر في تكوين الخلفية التي تبدو عبارة عن محاور رأسية وأفقية تشكل مجموعة من المستطيلات والمربعات. يستتج من حركة المربعات والمستطيلات في خلفية الصورة التعادل بين المساحات مما يعطي حركة على السطح. نفس الحركة نشأت بتغير في زوايا ميل المساحات على المحور الأفقي، مما يثير إحساسا بالبعد. كما يلاحظ تغير سمك الخط، فاعطى بطريقة آلية درجات

الفتاح والغامق رغم تجانس درجة كل مساحة على حدة. فالمساحات ذات الدرجات المختلفة من الغامق والفتاح كانت لها وظيفتان ، الأولى كخلفية للصورة، والثانية ربط الأشكال في وحدة واحدة بتوزيع الفتح والغامق على المساحة الكلية، مما يحقق نوعاً من الاتزان بين الرأسيات والأفقيات. ونلاحظ مدى ما بذله الفنان من جهد ملموس في إدخال التكوين بالتركيب الهندسي إلى جانب أجزاء النخيل التي تبدو بشكلها الطبيعي. وتبدو المبخرة في الصورة تتصدر التكوين وترتبط بالمرش وبالأوراق النخيلية عن طريق حركة العين على امتداد المحور الأفقي، الذي يربط بين خط المنتصف للمبخرة مع الأوراق النخيلية. ومن خلال هذا التركيب يمكن الإحساس بالبعد الثالث عن طريق التداخل كما يظهر التباين اللوني في حركة الغامق والفتاح للون الواحد.

اتخذ الفنان أجزاء من الأوراق النخيلية تم توزيعها بتلقائية منظمة. وعند التدقيق في الأوراق يلاحظ فيها التنوع والاختلاف في الحركة بين كل ورقة وأخرى، كما تميزت بمرونة وطواعية بشكل جيد، مما يدل على إحساس الفنان وقدرته في إكساب هذه الأوراق حركة وحيوية من خلال التنوع في الخط. وقد استطاع الفنان إكساب التكوين معاشة كاملة بين العناصر المختارة، دون أن يطغى أحدها على الآخر.

الفنان فهد ناصر العبدالله الربيق

- أقام معرضاً شخصياً بالرياض ١٩٧٧م.
- شارك في العديد من المعارض بالملكة وخارجها منها معارض المقتنيات للأعوام ٧٦، و٧٧، و٧٨م برئاسة العامة لرعاية الشباب، ومعارض المسابقة العامة للفنون التشكيلية الأول والثاني والثالث، ومعرض الفن السعودي المعاصر لعام ١٩٧٨م وعام ٧٩م.
- شارك في المعرض الأول للفنانين السعوديين الذي نظمته الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون عام ١٣٩٧هـ.
- شارك في المعرض الأول للجمعية العربية السعودية لفناني منطقة الرياض.
- العمل المختار لوحة باسم «نخيل». (الرييق، ١٩، ص ١١)



شكل رقم (١١٤)

تحليل العمل:

استخدم الفنان أشجار النخيل كعنصر أساسي في تكوين عمله الفني، واعتمد على الإيحاء بالتداخل بين العناصر المكونة للتصميم مع بعضها البعض مع إبراز بعض القمم النامية، مع التأكيد على العمق والبعد عبر التكرار والتنوع لتلك الأشجار. حركة التكرار هذه أعطت العمل مفاهيم تصويرية مختلفة، وإيقاعاً نتج من التنوع في الأحجام والألوان أو التداخل بين القريب والبعيد.

عمل الفنان على شغل مساحة اللوحة الأمامية دون ترك فراغات، حيث توسط التصميم البشر التي تقع بين عمودين رأسيين من الأحجار التي تبدو بشكل مجسم. فوق قممها عمود أفقي مثبت عليه الدلو، حيث يظهر أشبه بمستطيل ثابت. ومن خلال ذلك تنتقل العين من الثابت إلى المتحرك، حركة النمو والحياة التي تراها في هياكل قمم أشجار النخيل. والتي تعبر عن نبض انتقل من الفنان تجاه مظاهر الطبيعة. وهو دلالة معرفة ورمز لسر الحقيقة ومدلول للتميز والأمل لمستقبل آت يعبر عنه في خلفية اللوحة، حيث تبدو السماء بصفاء زرقة لونها تدفع بالتأمل لها إلى الخارج في سعيها وراء النور الإلهي في آياته الكونية، ثم ترتد بالعين إلى فضاء رحب به بعض من الكتل الصخرية تعطي إيحاءً بالقرب والبعد الذي حققه الفنان عبر تلك المظاهر الطبيعية.

حرص الفنان أن يظل في إطار حقيقة البادية معتمداً في تصميمه الفني على المنظر الطبيعي بالتعبير التلقائي الذي اعتمد على الواقعية المتعلقة بالبيئة المحلية بأسلوب واقعي وانطباعي متأثر بألوان طبيعة البلاد.

كما أعطى للتوازن بين عناصر التصميم في علاقاتها معنى جمالياً في حيز اللوحة، تشير في العمل ككل جمالية خاصة في محاولة الفنان تحقيق الارتباط بالجذور العربية الأصيلة.

الفنان كاظم حيدر

- أقام سبعة معارض شخصية داخل العراق وخارجه.
- ساهم في معارض جماعة الرواد وجماعة الزاوية وجماعة الأكاديميين بالعراق.
- العمل المختار لوحة باسم «نخيل وبيوت وقارب» (حيدر، ٧٤، ص ١٩٤)



شكل رقم (١١٥)

تحليل العمل:

استخدم الفنان النخلة كعنصر أساسي في تصميم عمله الفني حيث اعتمد على إيجاءاتها في التدليل على العمق وتنوع المسافات على محاور التصميم الرأسية والأفقية وعمل على تحقيق الاتزان بين الكتل في التصميم.

لعب التنوع في تحريك عناصر النخلة كالأوراق من حيث اتجاه حركاتها وكثافتها وتقاطعاتها وعلاقاتها بغيرها من الكتل المحيطة. وركز في قلب التصميم على استخدام الإخفاء والإظهار لأوراق النخيل بين بعضها البعض، بما يعطي إيجاء بالعمق والكثافة التي تتركز حول باقي عناصر التصميم.

كذلك استخدم درجات متنوعة من أطوال سيقان النخيل الأمر الذي أسهم في توزيع العناصر في أكثر من مستوى، وأسهم أيضاً في الإيحاء بعمق مسطح التصميم، مما أكسب العمل الفني بعداً ثالثاً في الرؤية.

كما استخدم الفنان التنوع اللوني الذي خرج في بعضه عن الطبيعي والمألوف، إلا أن ذلك لم يتعارض وباقي العناصر. فقد أسهم هذا التنوع اللوني في تحقيق الانسياب والاتساق في منظور الرؤية للعمل الفني.

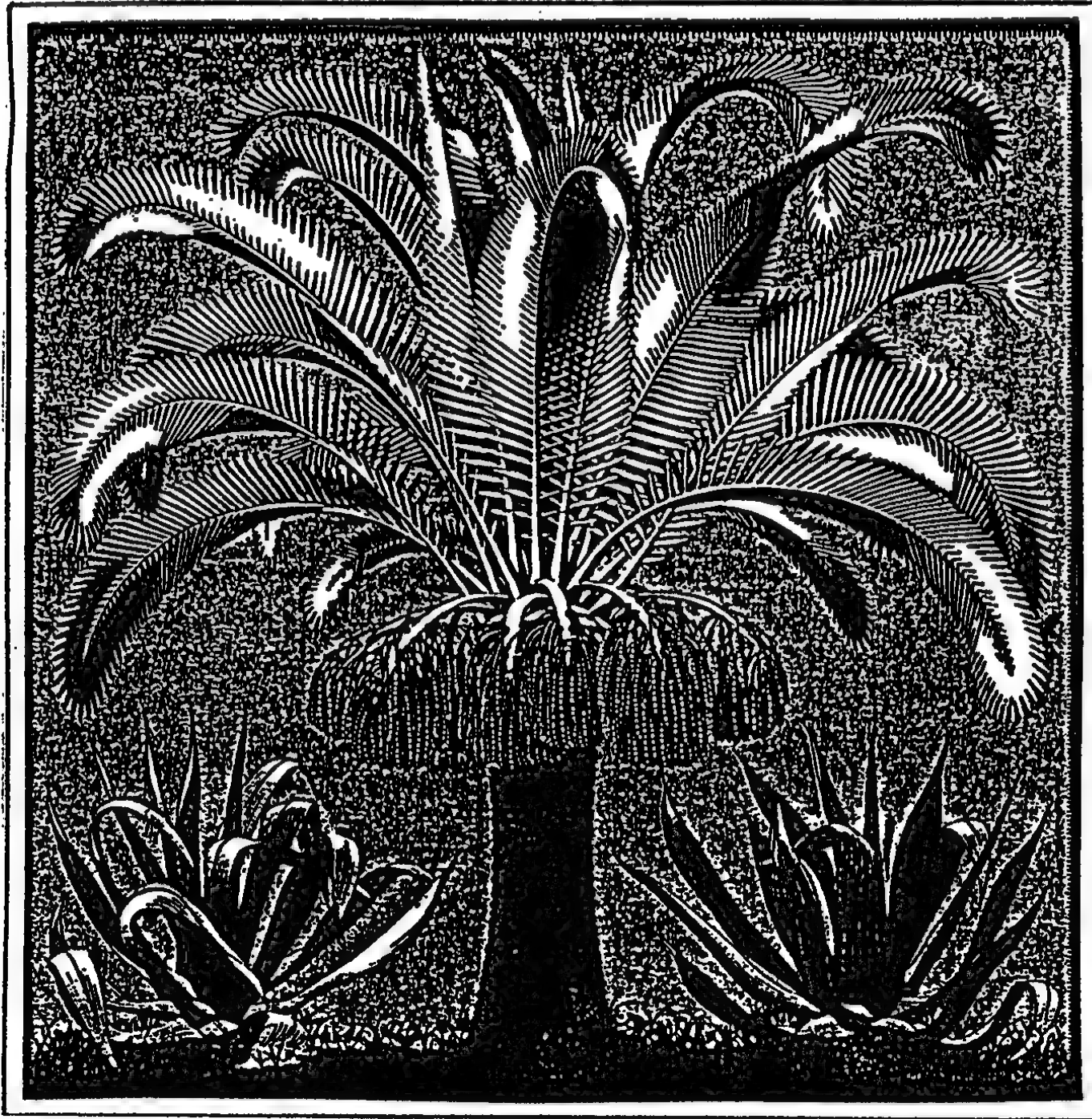
الفنان مايرتس كورنليس إشر

تنقسم أعمال إشر إلى مجموعتين، الأولى قبل عام ١٩٣٧، والثانية استمرت حتى وفاته عام ١٩٥٧م، وفي المجموعة الأولى نجد إشر شغوفاً بتأكيد وإظهار الحقيقة، فكانت رسومه مفرطة في الواقعية، تبرز رؤية عميقة وانتباهاً لماحا لخصائص الطبيعة (Escher, 86).

إلا أن تركيب العناصر ووجودها في الفراغ له فراده متميزة. فتبدو الأشكال كما لو كنا ننظر إليها من أسفل إلى أعلى، وفي الوقت ذاته نرى البعد العمقي لها.

أخذ إشر ينتقل بين ضروب الطبيعة مستلهماً منها رسومه وتركيباته، وكان عام ١٩٣٦ بداية لمنطلقات جديدة في أعماله.

ذلك النهج الإبداعي الذي قاد إشر ليحتل مكانة متميزة بين اتجاهات الفن الحديث كنزعة في الإدراك التعددي للعالم لها فرادتها ومذاقها المتميز. (النشار، ٣٢، ص ٢٥٠-٢٥٦)



شكل رقم (١١٦)

تحليل العمل:

تمثل الصورة شجرة النخيل، حيث تمثل مركز السيادة للتكوين الرأسي فقد اعتمد الفنان على محاكاة الشكل الطبيعي مركّزا على القمة النامية (الرأس) وذلك بالاهتمام الواضح بتوزيع عناصرها في توازن محكم. وأهم ما يميزها تنظيم أوراقها، بالإضافة إلى أن الثمار المتدلية من عراجينها تتميز بالبساطة والبعد عن التجسيم. وقد اقتصر الفنان في رسمها على مجموعة من الخطوط تنتظم عليها حبات صغيرة في تكرار منتظم في صياغتها وتراكيبها، فالصورة تعبر عن الشكل العام الخارجي للنخلة دون تفاصيل داخلية.

وقد شكلت الأوراق العنصر الأساسي في تحقيق اتزان القمة في التصميم، كما أسهمت درجات اللون الأسود مع الأبيض في تحقيق الاتساق في منظور الرؤية. وقد اعتمد الفنان على إيجاءتها في التنوع باستخدام الخطوط الرأسية والمنحنية والمتقاطعة والمتشابكة، ونوع في أطوالها وانحناءاتها. كما استخدم الإظهار والإخفاء بين بعضها البعض، مما يعطي إيجاء العمق في المساحات التي نتج من خلالها درجات لونية متباينة تباينا حادا في بعض المناطق من أوراقها، مما يعطي إحساسا بالأضواء والظلال. كما عمد الفنان في إظهار الجذع باللون الأسود دون إظهار أي تفاصيل، بينما تأخذ الخلفية اللون الرمادي المسود لتخدم طبيعة الشكل وتبرزه إلى الأمام لتتواري الخلفية إلى الخلف. وقد حقق الفنان التنوع في توزيع الضوء على القمة النامية (الرأس). وعند النظر إلى تلك القمة بما تحمل من وريقات على أنها عناصر متعددة، فإن هذه العناصر قد تبدو مع بعضها كلاله كيان مستقل، نلاحظ فيه إحساسا بالتوازن ناتج من خلال التوزيع المحكم للأضواء والظلال، فالجزء الأيمن يعادل ما في الأيسر مما كفل حركة البصر داخل الصورة. كما تظهر العلاقات الخطية واضحة ومتنوعة، حيث يظهر فيها النظام الإيقاعي من خلال حركة اتجاه الخط حين يمتد وينحني، أو يزداد طولاً أو قصراً أو سمكا.

استخدم الفنان التكرار في أوراق النخيل حيث تظهر على محاور جريدها وحدات من الخوص المنتظم بجانب بعضه البعض في تماثل، كما يتخذ ذلك التركيب قيمة بنائية متماسكة تمتد في رشاقة وانحناء في اتجاه وضعها مع التغير في اتجاه الحركة، ومع التغير في الضوء والظلال، كي يبعد الرتبة

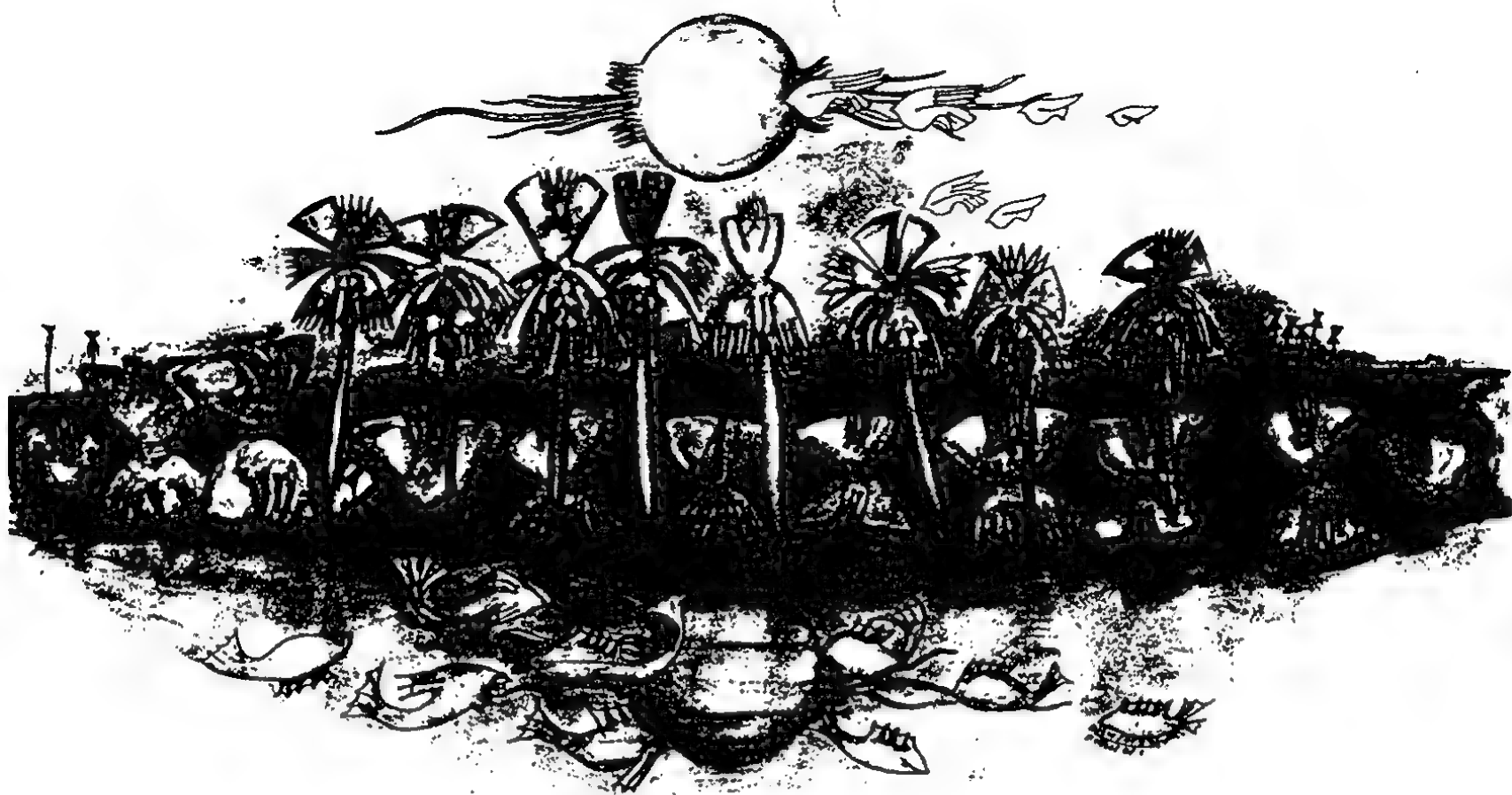
والمثل عن عين المشاهد. وقد سعى الفنان إلى تحقق التفاعل بين العناصر المتواجدة في التركيب البنائي للصورة، فبدت شجرة النخيل متميزة فيما بينها بالإضافة إلى ما تمتاز به من الحركة والحيوية. وتعكس هذه اللوحة الاهتمام الواضح بنظام الطبيعة وتوزيع عناصرها في توازن محكم.

الفنان محمد حافظ محمد الخولي

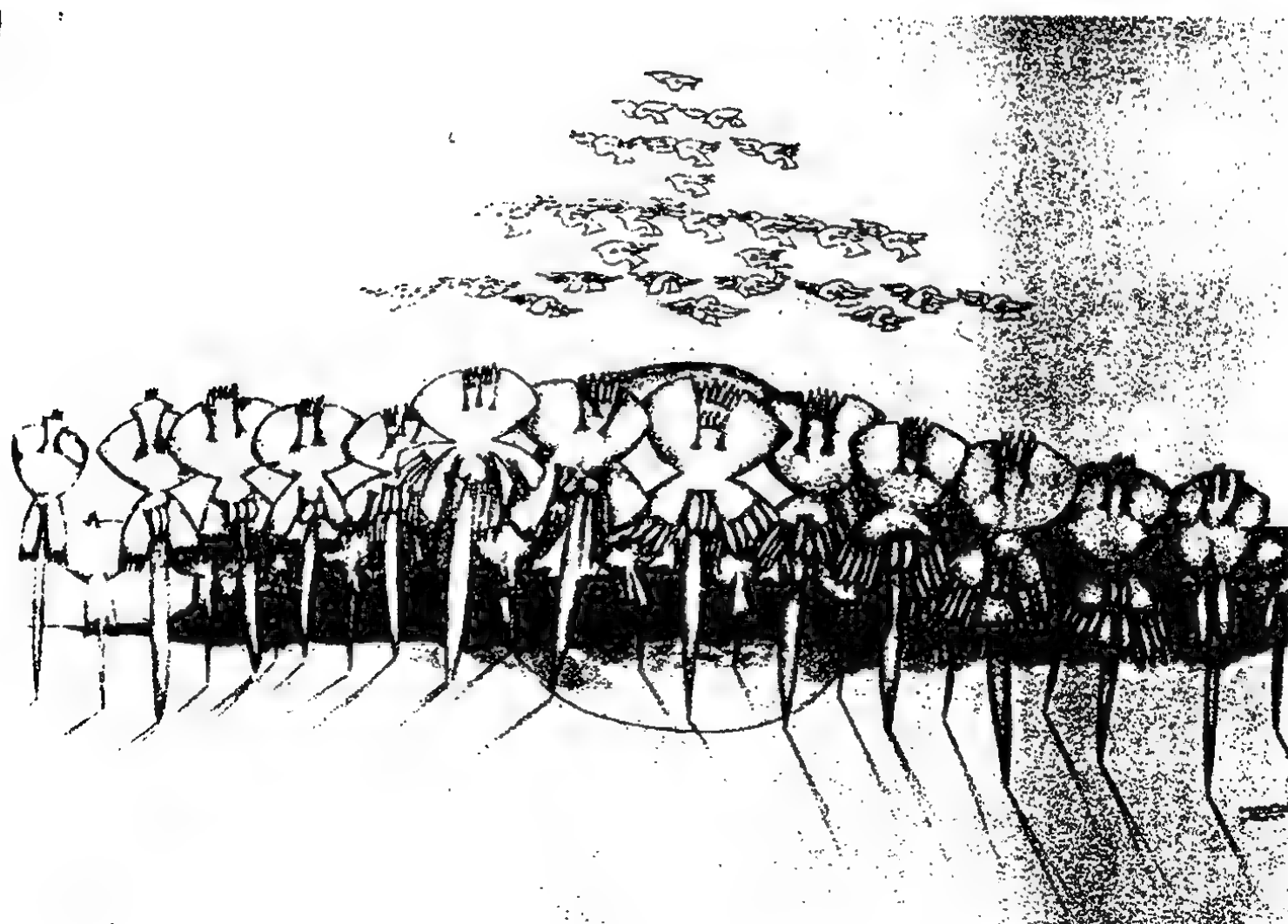
- شارك في الحركة الفنية في مصر منذ عام ١٩٧٥م.
- اشترك في المعرض العام للفنون التشكيلية منذ عام ١٩٨٣م.
- أقام معرضاً خاصاً في قاعة السلام في ١٩٨٥م.
- العمل المختار لوحات عن النخيل (الخولي، ١٦)



شكل رقم (١١٧)



شكل رقم (١١٨)



شكل رقم (١١٩)

تحليل العمل:

استخدم الفنان أشجار النخيل كعنصر أساسي في تصميم لوحاته الفنية. وقد أعطى الفنان للوحاته المستوحاه من أشجار النخيل الأهمية لتلك العناصر النباتية، مستفيداً من طواعية وليونة أشكاله الفريدة في نوعها. وقد شكلت تلك الهيئات النخيلية العنصر الأساسي في تحقيق اتزان التصميم.

استخدم الفنان أشجار النخيل من مظهرها المميز معتمداً على الصورة المطبوعة في المخيلة لا الصورة التي تلتقطها العين، لعمل تصميمات مستحدثة تعتمد على الخط والمساحة والقيم التشكيلية، وعالجها في تحرر وديناميكية. كما عمل على تبسيطها وتطويرها شكلاً ومضموناً ليس بالاعتماد على القيمة الخطية وحدها، بل على إيجاءاته بالبعد والقرب والعمق والتنوع في الأطوال والحركة والتكرار مما أعطى للعمل الفني مفاهيم مختلفة، سواء كانت عمقاً أو تداخلاً بين قريب وبعيد، كما حافظت على تشابك مجموعات أشجار النخيل وتداخلها للإيجاء بحركة السير أو الرقص الإيقاعي فوق بياض اللوحة، حيث انسلخت من خلال مجموعات النخيل أبعاد من الظلال بدت أشبه بخطوط متوازية بأطوال متفاوتة، تظهر فوق بياض اللوحة لتشكل إيقاعاً متناغماً.

استعار الفنان من الطبيعة وضوحها وخطوطها فاستطاع التعبير عن خصائص تلك الأشجار وتمثيلها بأقل الخطوط وأميز الألوان الباردة والدافئة، سواء كانت متجاورة أو متباعدة. كما أعطى الأشكال في علاقاتها حرية تقوم شروطها على انتماء العين وقدرتها العميقة في فهم حركية هذه الأشكال التي تعكس عالمه الداخلي ومشاعره تجاه تلك الهيئات، التي تبدو ليست وليدة لحظات آنية بمقدار ما هي تراكم فترات زمنية وانعكاسات لفترات عاشها ومعاناة كابدها وثقافة تمثلها. ولعله يخاطب عبر لوحاته خصوصيات تنفرد بجمالية خاصة في علاقاتها، مما أسهم في تحقيق الاتساق في منظور الرؤية للعمل الفني.

وفي إطار انسجام الألوان المستخدمة كشف عن إيقاع لوني يقف على حدود الخط ليرمي بظلال رقيقة تبدو كنسمة عابرة، أحدثت جواً من الشفافية عبر فضاء اللوحة، التي تشف عن رؤى جديدة وعلاقات موحية أضفت على التصميم سحراً وجاذبية.

وقد استطاع الفنان أن يعطي طابعاً متميزاً لشخصيته الفنية الخاصة التي عالج فيها أشجار النخيل بأسلوب يقترب أو يبتعد عن شكلها الطبيعي دون أن تفقد معناها الواقعي، ولكن بحرية إبداعية وبرغبة في الوصول إلى تحديد شخصية فنية عربية، تقدم الجديد عبر صياغاتها لأشجار النخيل. وتعد هذه التصميمات محاولة علمية جادة لتوظيف أشجار النخيل بأسلوب جديد ومبتكر.

الفنانة منى عبد الله القصبي

- شاركت في أكثر من خمسة وثلاثين معرضاً جماعياً بمختلف أنحاء المملكة منذ عام ١٤٠٠هـ إلى ١٤١٢هـ، ومعرضين خاصين للمتحف الفنية التراثية السعودية، كما شاركت خلال هذه الفترة في معارض دولية كثيرة ومعارض المملكة بين الأمس واليوم، القاهرة، ولندن، وباريس، والولايات المتحدة، وألمانيا.

- شاركت في معرض المتحف الوطني الأردني ١٤٠٨هـ.

- شاركت في معرض بون الدولي ١٤٠٨هـ.

- شاركت في معرض النصر الكويت ٢٥ فبراير ١٩٩٢م.

- العمل المختار لوحة باسم «نخيل». (القصبي، ٢٩، ص ٦٢)



شكل رقم (١٢٠)

تحليل العمل:

استخدمت الفنانة النخيل كعنصر أساسي في تصميم اللوحة، وقد شغل التصميم مساحة اللوحة دون ترك فراغات، فالمساحة التي يحتلها التصميم أشبه بنصف دائرة تمثلها مجموعة الخطوط المنحنية، تنبثق منها الخويصات تشبه خطوطاً منحنية بسلاسة وإنسيابية وبإيقاعية يتردد صداها في الفراغات التي تتخللها.

اتخذت الفنانة مجموعة الأوراق النخيلية (السعف) لتحل في مجموعها نصف القمة النامية (رأس النخلة) مكونة من فروع منحنية ومتشابكة ومتابعة، تمثل مركز الصدارة في اللوحة. وعلى الرغم من اتخاذ وضع التكوين الجانب الأيمن من مساحة اللوحة إلا أنها توحى بالاتزان والتناسق. كما لعب التنوع في تحريك فروعها باتجاه واحد. ويلاحظ في طبيعة حركتها الحيوية والمرونة والرشاقة في نمو وريقاتها وانحناءاتها المتنوعة وعلاقاتها وإندماجها مع بعضها البعض، ذلك يؤكد أن الفنانة حافظت على الصفات الطبيعية للنخيل، فبدت في تكوينها مترابطة ومتشابكة تخضع في شكلها واتجاهها ونموها لنظام الطبيعة، مما جعل لها طابعاً خاصاً ومميزاً يعطي إحساساً بالإيقاع الحركي نتيجة لتراكيب أوراقها وتقاطعاتها، مما أدى إلى وجود درجات ظلية بين الفاتح والقاتم. كما أسهمت في تحقيق إيجاء بالعمق والكثافة ومزيد من الإيقاع نتيجة الامتزاج اللوني الذي خرج عن الطبيعي والمألوف فتميز بألوانه المشرقة. وعلى الرغم من أنها لم تستعمل سوى ثلاثة ألوان فقط، اللون الأحمر والأخضر والأسود المخضر، فقد استعملتها الفنانة بطريقة بدت وكأنها زاخرة بعدد من الألوان أكثر بكثير من العدد الحقيقي لها، نتيجة الامتزاج اللوني الذي خرج عن الطبيعي والمألوف، مما أكسبت العمل الفني صفة الحيوية والجمال والثراء. وقد حققت الفنانة الوحدة والتنوع في نمو الوريقات وانحناءاتها وعلاقاتها ثم إندماجها مع بعضها، إذ توحى بدناميكية تعطي تارة إحساساً بالليونة والنعومة وتارة أخرى بالنمو الدائم إلى أعلى، كما تخضع في شكلها واتجاه نموها لنظام الطبيعة.

وقد حاولت الفنانة التوفيق بين التراث وبين المناخات المعاصرة للفن الحديث.

نتائج تحليل أعمال الفنانين المعاصرين:

- اتضح من تحليل معظم أعمال الفنانين المعاصرين الذين عبروا عن النخيل أنه قد غلب على هذه الأعمال الاتجاه نحو محاكاة الطبيعة، والقليل منها قد انتهج جانب التجريد في تناول عناصرها.
- ظهر أثر بيئة كل فنان وذاتيته في التنوع والاختلاف الذي تناول به كل منهم النخيل كعنصر من عناصر عمله الفني.
- إن الخط الأساسي في هذه الأعمال الفنية قد اعتمد على تأمل الطبيعة وترجمتها ذاتياً في تكوينات تختلف باختلاف تأثيرها، وتفاعل الفنان معها بما حقق قيمة فنية في جوانب متعددة، وبأساليب متنوعة.
- اهتمت الأعمال الفنية بتوظيف اللون حيث امتاز بحسن اختياره ونقائه (وتكنيكة) مما يمكن أن يترجم إبداعات يختلف تأثيرها مع طبيعة المشاهد.
- إن الشكل العام للنخيل قد إتخذ محورين، أحدهما رأسي عمودي والآخر أفقي تمثله الأوراق المكونة لقمة الرأس، مما حقق نوعاً من التوازن، ومن ثم تبدو مجموعة الخطوط المتوازنة على محاور الجريد، وقد ساعدت على الإيجاء بحركة إيقاعية ممتعة، توحى بديناميكية متحررة، وتعطي إحساساً بالنعومة في ملامسها وتدرجها اللوني، الأمر الذي ساعد على الإيجاء بالظلال بين الأوراق مما يثير في العمل الفني قيمة جمالية عديدة.
- لعبت أشجار النخيل بمظهره المتميز الذي ساعد - مع الاعتماد على القيمة الخطية - على الإيجاء بالبعد والقرب والعمق والتنوع في الحركة والتكرار في الأطوال، مما أعطى مفاهيم مختلفة سواء كانت عمقاً أو تداخلاً بين قريب وبعيد. وقد يكون من أبرز الأمثلة ما اتضح من خلال لوحات الفنان (الخولي) في إطار انسجام الألوان المستخدمة، والتي كشفت عن إيقاع لوني يقف على حدود الخط، ليرمي بظلال رقيقة أحدثت جواً من الشفافية غير فضاء اللوحة، مما أضفى على العمل الفني سحراً وجاذبية.
- وبالرغم مما استشعرته الباحثة من خلال رؤيتها وتفحصها لتلك الأعمال الفنية التي تناولت النخيل وما تضمنته من إبداعات من حيث تناغم الخطوط وتوازن الأشكال واتساق الألوان إلا أنها لاحظت عدم تناولها لعناصر النخيل بشكل مستقل، سواء كان على هيئته الطبيعية أو محور

في تنفيذ عمل فني متكامل. وهو ما حاولت الباحثة إنجازه مستفيدة من كل ما تم تناوله من تجارب وخبرات.

الفصل السابع

«تجربة الباحثة الشخصية»

سعت الباحثة إلى إجراء تجربة شخصية بهدف الوصول إلى الكيفية التي يمكن بها الاستفادة من دراسة أشجار النخيل واستغلال أجزائها في تصميمات وتركيبات فنية جديدة ومتنوعة باتباع عدد من الأسس الزخرفية والهندسية، وذلك من خلال بعض التجارب التي تتسم بالمرونة والقدرة على إعطاء العديد من العلاقات التشكيلية.

والحلول التي تصل إليها الباحثة ليست مجرد محاكاة للأصل في الطبيعة، بل محاولة للفت النظر وزيادة الانتباه إلى أشجار النخيل التي تشكل في مجموعها تراكيب جمالية، كما تشكل مصدراً غنياً في مجال التصميم الزخرفي كأحد نماذج الطبيعة المتعددة.

وإذا كانت الباحثة قد قامت بإنتاج بعض الأعمال الفنية في مجال التصميم الزخرفي، فإن الهدف الأساسي هو محاولة تحقيق أسلوب تجريبي يعتمد على دراسة الشكل الظاهري لهيئة القمة النامية (الرأس) من خلال زوايا الرؤية، وللأجزاء المختارة من أشجار نخيل البلح ونخيل الزينة من الطبيعة، وفي نظام تركيب العنصر الطبيعي وأجزائه من خلال ممارسة أساليب التكرار المتنوعة، سواء كان ذلك من خلال اتباع أسلوب محدد أو من خلال الجمع بين أكثر من أسلوب من أساليب التكرار المتنوعة، والجمع بين أكثر من عنصر، إلى ما يمكن من الحلول برؤى فنية جديدة لإثراء مجال التصميم الزخرفي في التربية الفنية.

وقد اعتمدت التجربة على ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى :

١ - دراسة زوايا الرؤية الرأسية والأفقية للقمة النامية (الرأس) لنخيل البلح ونخيل الزينة من خلال ثلاثة نظم :

أ - نظام الخط المحيطي الظاهري^١.

ب - نظام خط البناء التابعي^٢.

ج - نظام البناء التركيبي التفصيلي للشكل الظاهري^٣.

١ - تقصد الباحثة من ذلك الخط المحيط بالشكل أوالهيئة (Contour-outline) من خلال الرؤية البصرية.

٢ - تقصد الباحثة به مجموعة الخطوط المتحركة في اتجاهات متتابعة أو مختلفة متصلة بمركزها الرئيسي عن

طريق نظام متتابع ومترابط يوحى باستمرار الحركة.

٢- استخلاص مفردات تشكيلية جديدة من خلال زوايا الرؤية للقمم النامية واتباع النظم الثلاثة السابقة.

٣- استنباط مفردات تشكيلية من خلال زوايا الرؤية السابقة.

المرحلة الثانية :

عمل تصميمات باستخدام الأساليب التشكيلية المختلفة للأجزاء المختارة في أشجار النخيل من خلال المداخل الستة التالية :

التكرار بأساليب متعددة، والشطر والتحريك، والتصغير والتكبير، والشبكيات الهندسية، والمستطيلات الجذرية، والتطويع داخل أشكال هندسية.

المرحلة الثالثة :

عمل تكوينات وتصميمات حرة جديدة مستوحاة من الأفكار والمداخل الستة السابقة من حيث الكم والكيف، سواء على العنصر ككل أو على جزء من أجزائه أو الجمع بين عدة أجزاء.

المرحلة الأولى

١- دراسة زوايا الرؤية الرأسية، والأفقية للقمة النامية (الرأس) لنخيل البلح ونخيل الزينه حيث :

- اقتصرَت التجزئة على الشكل الظاهري للكل أو الجزء.

- صنفت زوايا الرؤية لهيئة القمة النامية (الرأس) لأشجار النخيل المختارة في وضعين مختلفين لمساقط الرؤية :

أولاً الرؤية الرأسية : وتعني رؤية الأجزاء الأمامية والجانبية لهيئة القمة النامية (الرأس).

ثانياً الرؤية الأفقية : أي رؤية القمة النامية لأشجار النخيل من أعلى -رؤية عين الطائر- والتي تبدو أعلى من مستوى النظر.

وهاتان الرؤيتان لأشجار النخيل في الطبيعة قد تختلف إمكانياتهما لارتفاع أطوالها المتفاوتة، والتي تبدو فيها أعلى من مستوى رؤية النظر، فقد اعتدنا رؤية بعض من الأشجار من زاوية أفقيه لأنها في مستوى أقل من مستوى النظر، لهذا اتخذت الباحثة من أشجار النخيل

٣- تقصد به الباحثة التفصيل لعناصر البناء في الشكل أو الهيئة وصولاً لنظام التركيب الظاهري في بنية

الشكل.

الصغيرة التي يمكن رؤية المسقط الأفقي منها في مستوى أقل من مستوى النظر، لتتضح لديها الرؤية لتلك المساقط.

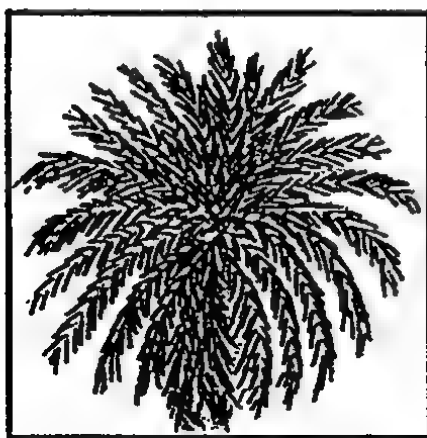
٢- استخلاص المفردات التشكيلية من خلال زوايا الرؤية للقمة النامية (الرأس) واتباع النظم التالية:

- أ - نظام الخط المحيطي الظاهري : سواء كانت مفردة واحدة (ورقة أو زهرة أو ثمرة... الخ) أو الخط الظاهري المحيط بالقمة النامية ككل، للتعرف على ما يحدثه الخط من نظم إيقاعية.
- ب- نظام خط البناء التتابعي : نظام توزيع تلك الأجزاء، والنظم التي ترتبت بموجبها المفردة في تابعها، للتعرف على إمكانية تعدد المفردات التشكيلية.
- ج- نظام البناء التركيبي الظاهري : أي نظام تفصيل الأجزاء وكل ما تحمله أشجار النخيل من أوراق أو أزهار أو ثمار، مما يساعد على استخلاص مفردات تشكيلية يمكن تنفيذها في مجال التصميم الزخرفي.

٣- استنباط المفردات التشكيلية من خلال زوايا الرؤية :

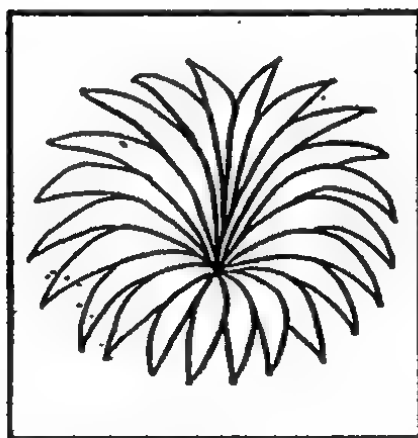
وفيما يلي عرض لبعض المفردات المستخلصة من خلال زوايا الرؤية الرأسية (لنخيل البلح ونخيل الزينة). موضحة في الأشكال أرقام (١٢١)، (١٢٢)، (١٢٣)، (١٢٤)، (١٢٥)، (١٢٦).

أولاً : زاوية الرؤية الرأسية لنخيل البلح



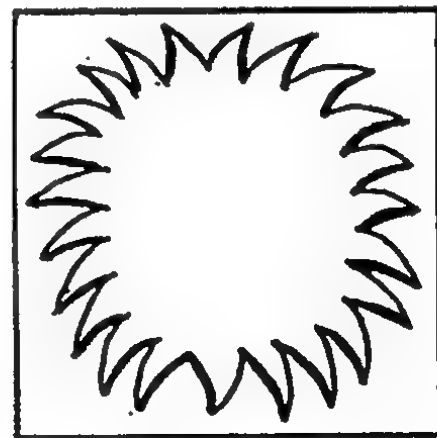
شكل رقم (١٢٣)

نظام البناء التركيبي الظاهري



شكل رقم (١٢٢)

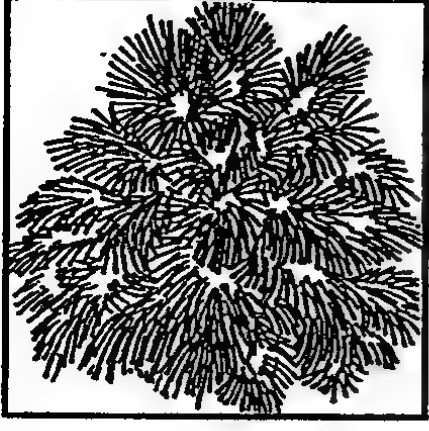
نظام البناء التتابعي



شكل رقم (١٢١)

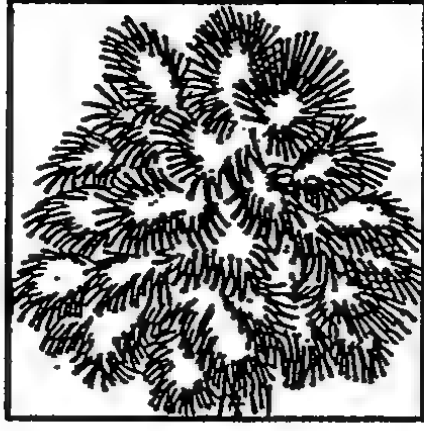
نظام الخط المحيطي الظاهري

زاوية الرؤية الرأسية نخيل الزينة



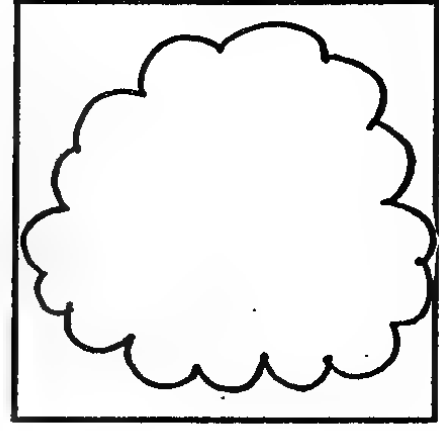
شكل رقم (١٢٦)

نظام البناء التركيبي الظاهري



شكل رقم (١٢٥)

نظام البناء التتابعي



شكل رقم (١٢٤)

نظام الخط المحيطي الظاهري

أ- مفردات تشكيلية مستخلصة من زاوية الرؤية الرأسية لنظام خط المحيط الظاهري: يلاحظ أن نظام الخط الظاهري للرؤية الرأسية يتكون من الخطوط المنكسرة بشكل دائري خارج الشكل وداخله تشكل عددا من الزوايا الحادة المختلفة.

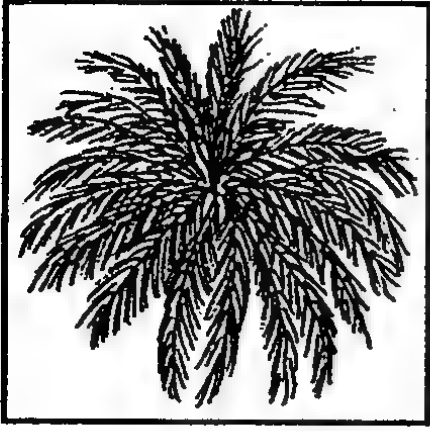
ب- مفردات تشكيلية مستنبطة من زاوية الرؤية الرأسية لنظام البناء التتابعي: يتضح من هذه الرؤية نظام ترتيب الأجزاء ومجموعات الأوراق في تتابعها من خلال خطوطها، كما تظهر هذه الرؤية في شكل دائري أشعاعي ينطلق بالمشاهد ثم لا يلبث أن يرتد مرة أخرى إلى المركز. وقد لخصت الباحثة المجموعة الورقية ليظهر نظام ترتيبها فوق الجريد للتعرف على نظامها البنائي التتابعي ومعرفة نظم الإيقاع التي نتجت عن هذا الترتيب. ومن ذلك نلاحظ أن النظام التتابعي ينتج من ترتيب الأوراق أو مجموعة الخوصات على الجريد في نظامه الحلزوني حول المركز.

ج- مفردات تشكيلية مستخلصة من زاوية الرؤية الرأسية لنظام البناء التركيبي الظاهري: حيث يتضح من خلال هذه الرؤية أن القمة النامية بها مجموعة من الأوراق مرتبة ترتيبا دائريا في نظام يحدث ترديدا ناتجا من تكرار تلك الأوراق بشكل جمالي. كما ندرك التناسب في توزيع الخوص على جانبي الجريد بترتيب رأسي أو مائل، مما ينتج عنه نظم إيقاعية متناغمة. وقد أوضحت الباحثة تلك المجموعة الورقية ليتضح من خلالها تلك النظم الجمالية كالتناسب والإيقاع والتكرار والعلاقات التشكيلية.

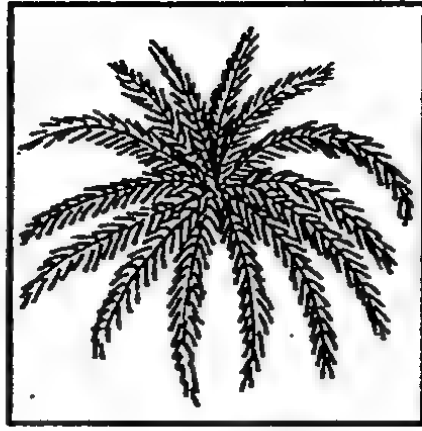
وفيما يلي عرض لبعض المفردات المستخلصة من زوايا الرؤية الأفقية لنخيل البلح ونخيل الزينة

موضحة في الأشكال أرقام (١٢٧) (١٢٨) (١٢٩) (١٣٠) (١٣١) (١٣٢)

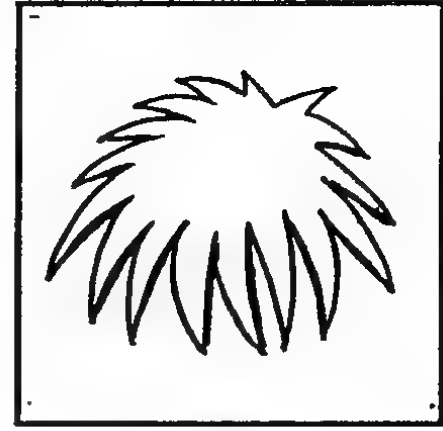
ثانياً زاوية الرؤية الأفقية لنخيل البلح :



شكل رقم (١٢٩)
نظام البناء التركيبي الظاهري

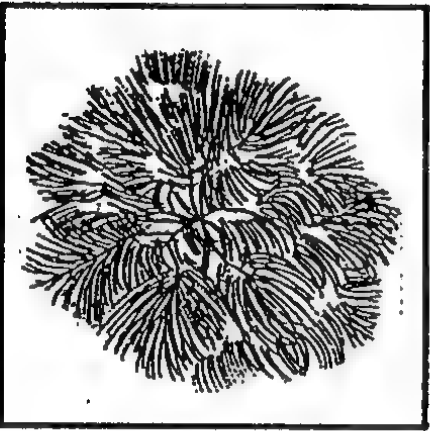


شكل رقم (١٢٨)
نظام البناء التساهبي

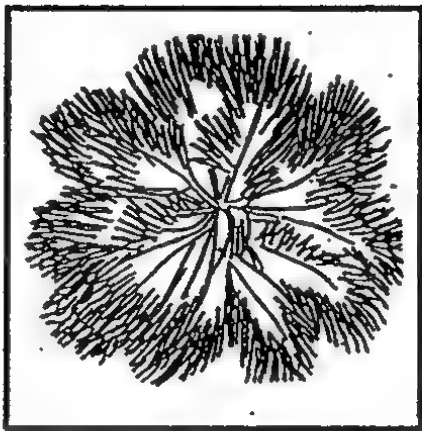


شكل رقم (١٢٧)
نظام الخط المحيطي الظاهري

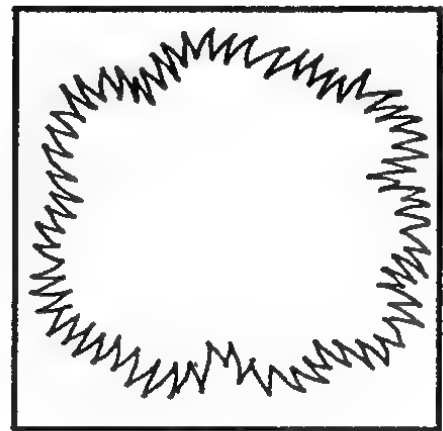
زاوية الرؤية الأفقية لنخيل الزينة :



شكل رقم (١٣٢)
نظام البناء التركيبي الظاهري



شكل رقم (١٣١)
نظام البناء التساهبي



شكل رقم (١٣٠)
نظام الخط المحيطي الظاهري

أ- مفردات تشكيلية مستخلصة من زوايا الرؤية الأفقية لنظام خط المحيط الظاهري لنخيل البلح ونخيل الزينة.

يلاحظ أن نظام الخط الظاهري للرؤية الأفقية يتكون من الخطوط المتماوجه والمنحنية في مسار خط واحد متصل حتى النهاية، يعطي إحساساً بالإيقاع يقود العين في مسار مغلق يحصر مساحة تبدو في شكل دائري يتضح من خلال إطارها زوايا هندسية متنوعة.

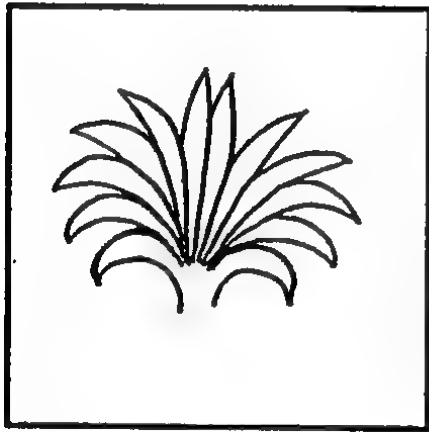
ب- مفردات تشكيلية مستخلصة من زوايا الرؤية الأفقية لنظام البناء التساهبي، حيث يتضح من خلال هذه الرؤية مجموعات الأوراق في نظامها التساهبي لتكشف عن نظام إيقاعي لخطوط إشاعيه وانسيابية متضافرة ومتناسقة تعطي إحاء بالقوة، فإدراك علاقات تلك الأجزاء المكونة للتنظيم مثل قيم الاتساق والتناسب والاتزان والإيقاع يرتبط وجودها بالحواس والمشاعر. يستقبلها الإدراك لتتخذ شكلاً محدداً في نظامها البنائي التساهبي من خلال عمليات إيقاعية مستمرة لتصل من خلال ذلك إلى عدة تراكيب للمفردة الواحدة.

ج- مفردات تشكيلية مستخلصة من زوايا الرؤية الأفقية البناء التركيبي الظاهري حيث تتضح مظاهر الإيقاع الخطي للملامس في تتابع تنظيمات فردية أو مزدوجة مستمرة أو متقاطعة، توضح معاني الاتساق أو الانتشار المتضمنة في نظم بناء الأشكال وتوزيعات السطوح والزوايا الهندسية والانسيابية، مسطحة أو ملتوية، وحركة اتجاهات تكرارها في بنية الشكل... فهذه النظم توحى بمعاني ودلالات مختلفة ترجع إلى وجود العلاقة في تشكيل البنية لتظهر طبيعة البناء التركيبي في المفردة التشكيلية، كما يتضح تنسيق المكونات الجزئية لشكل المفردة في نظام متكامل.

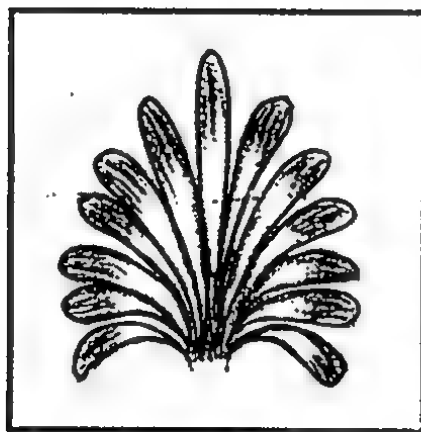
٢- استخلاص مفردات تشكيلية من خلال زوايا الرؤية السابقة.

وفيما يلي عرض لبعض المفردات المستخلصة من خلال زوايا الرؤية الرأسية والأفقية السابق تحديدها موضحة في الأشكال أرقام (١٣٣)، (١٣٤)، (١٣٥)، (١٣٦)، (١٣٧)، (١٣٨)، (١٣٩)، (١٤٠)، (١٤١)، (١٤٢)، (١٤٣)، (١٤٤)

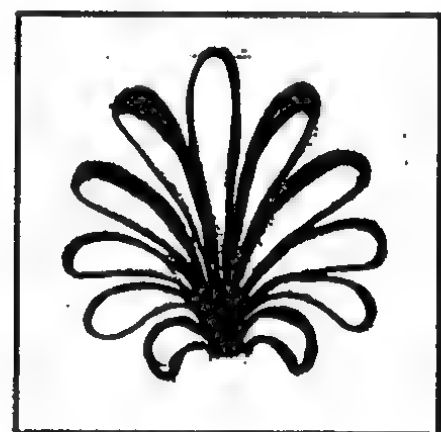
أولاً: زاوية الرؤية الرأسية لنخيل البلح :



شكل رقم (١٣٥)



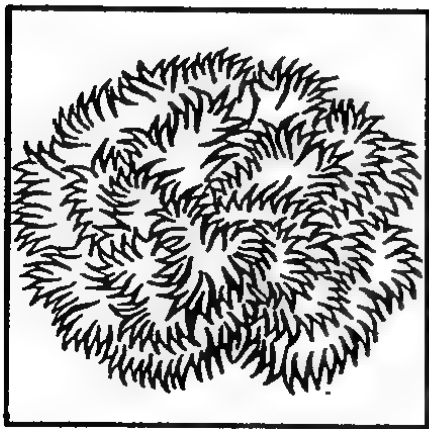
شكل رقم (١٣٤)



شكل رقم (١٣٣)

مفردات مستخلصة من زوايا الرؤية الرأسية لنخيل البلح

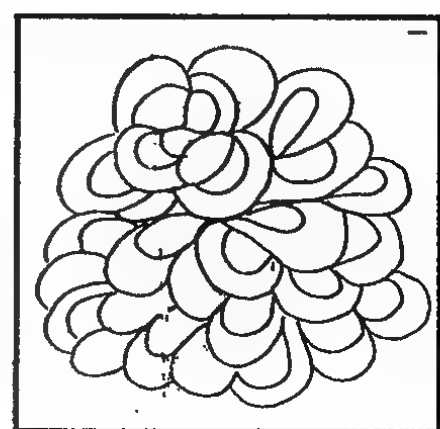
زاوية الرؤية الرأسية لنخيل الزينة :



شكل رقم (١٣٨)



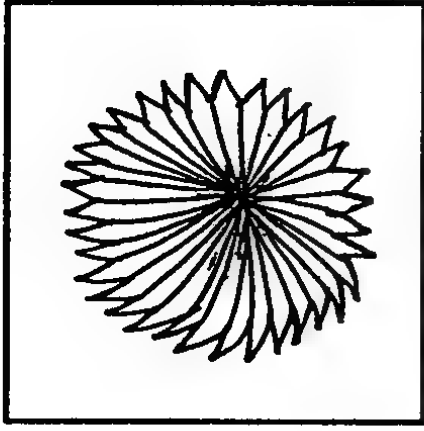
شكل رقم (١٣٧)



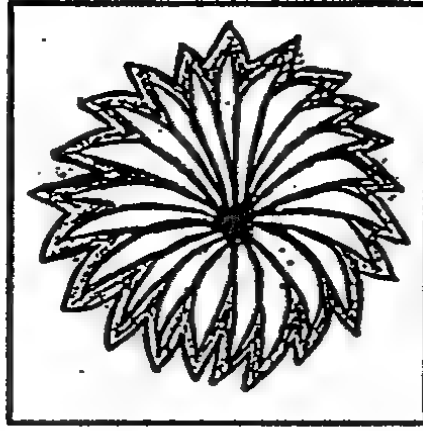
شكل رقم (١٣٦)

مفردات مستخلصة من زوايا الرؤية الرأسية لنخيل الزينة

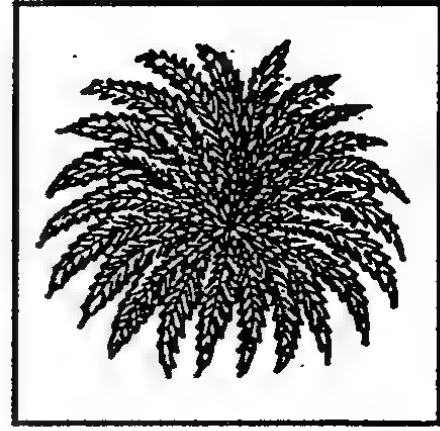
ثانيا زاوية الرؤية الأفقية لنخيل البلح :



شكل رقم (١٤١)



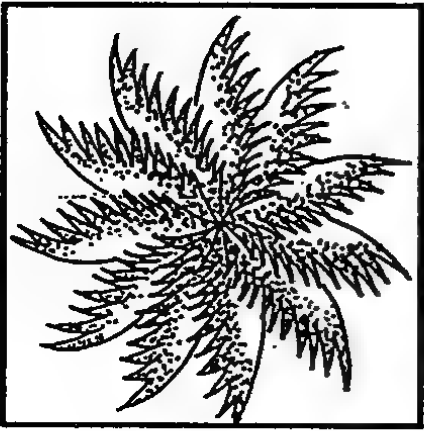
شكل رقم (١٤٠)



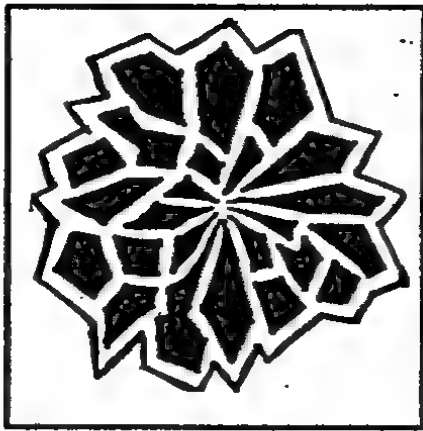
شكل رقم (١٣٩)

مفردات مستخلصة من زوايا الرؤية الأفقية لنخيل البلح

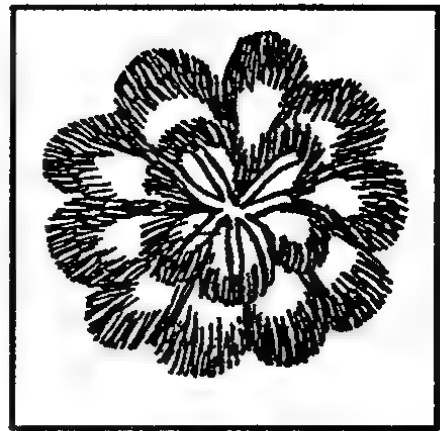
زاوية الرؤية الأفقية لنخيل الزينة :



شكل رقم (١٤٤)



شكل رقم (١٤٣)



شكل رقم (١٤٢)

مفردات مستخلصة من زوايا الرؤية الأفقية لنخيل الزينة

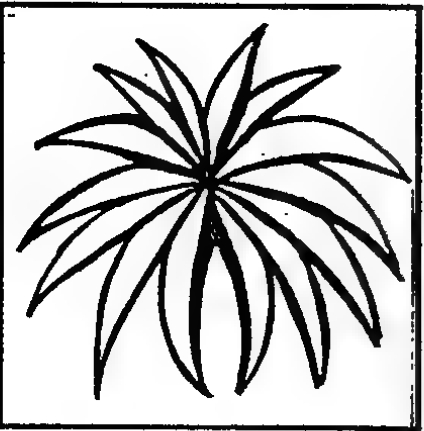
٣- استنباط مفردات تشكيلية من خلال زوايا الرؤية السابقة.

وفيما يلي عرض لبعض المفردات المستنبطة من خلال زوايا الرؤية الرأسية والأفقية موضحة في

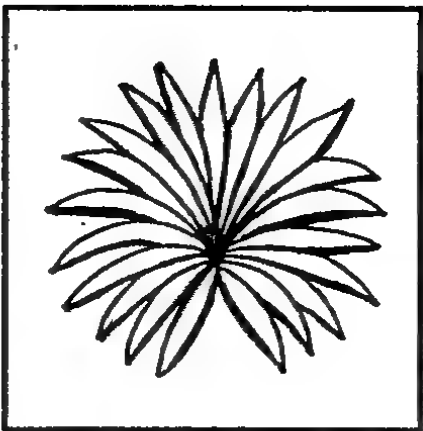
الأشكال أرقام (١٤٥)، (١٤٦)، (١٤٧)، (١٤٨)، (١٤٩)، (١٥٠)، (١٥١)، (١٥٢)،

(١٥٣)، (١٥٤)، (١٥٥)، (١٥٦)

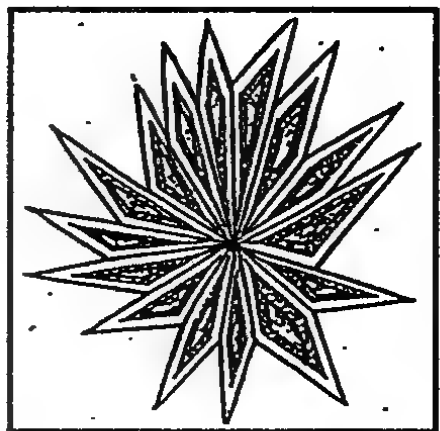
أولا زاوية الرؤية الرأسية لنخيل البلح :



شكل رقم (١٤٧)



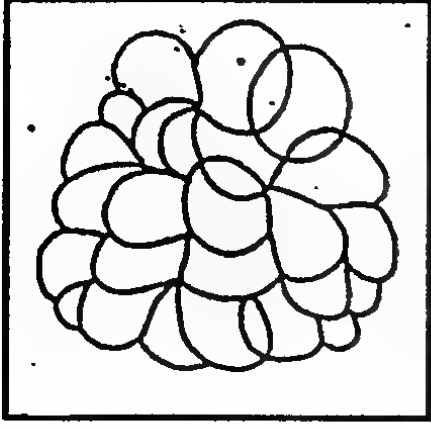
شكل رقم (١٤٦)



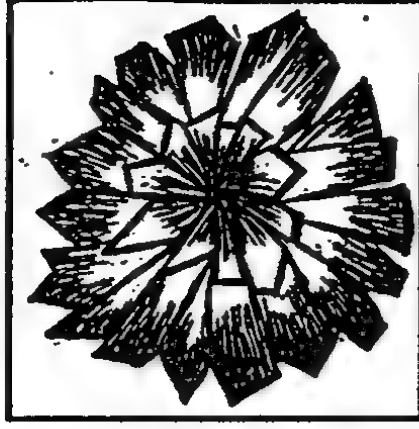
شكل رقم (١٤٥)

مفردات مستنبطة من زوايا الرؤية الرأسية لنخيل البلح

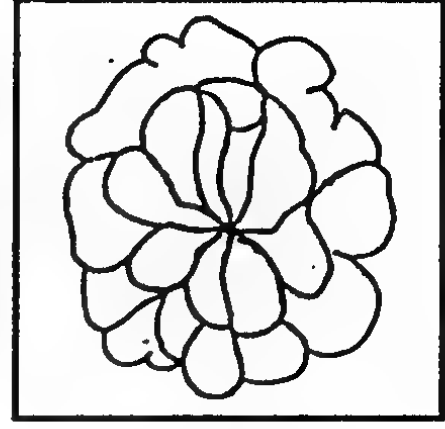
زاوية الرؤية الرأسية لنخيل الزينة :



شكل رقم (١٥٠)



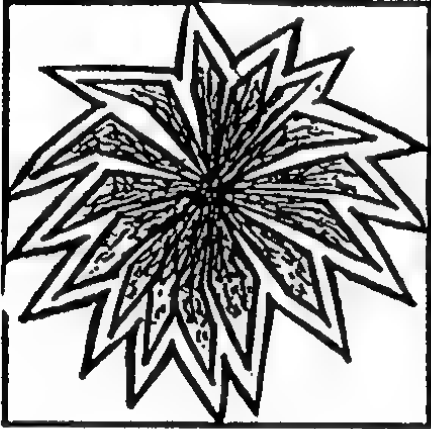
شكل رقم (١٤٩)



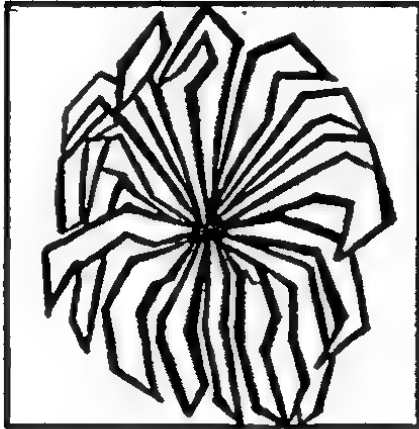
شكل رقم (١٤٨)

مفردات مستنبطة من زوايا الرؤية الرأسية لنخيل الزينة

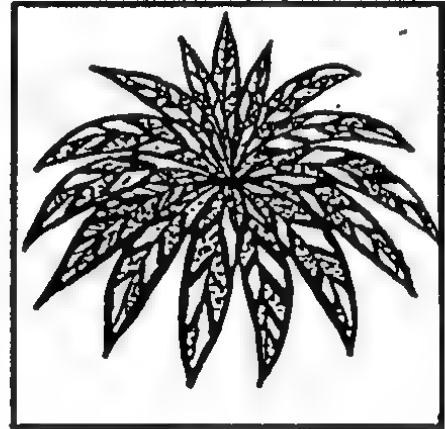
ثانيا زاوية الرؤية الأفقية لنخيل البلح :



شكل رقم (١٥٣)



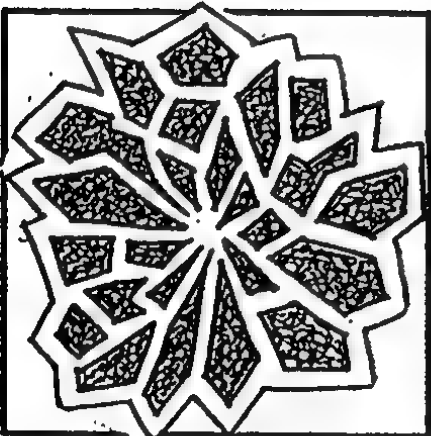
شكل رقم (١٥٢)



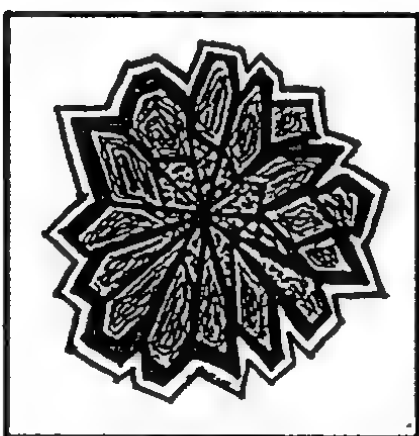
شكل رقم (١٥١)

مفردات مستنبطة من زوايا الرؤية الأفقية لنخيل البلح

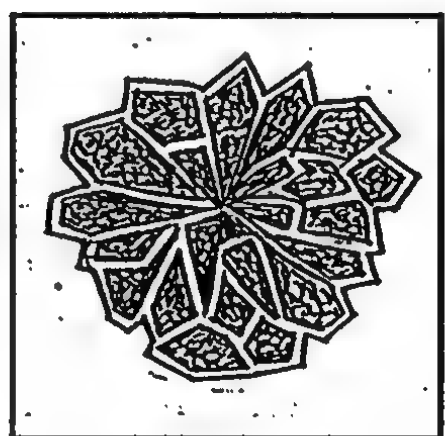
زاوية الرؤية الأفقية لنخيل الزينة :



شكل رقم (١٥٦)



شكل رقم (١٥٥)



شكل رقم (١٥٤)

مفردات مستنبطة من زوايا الرؤية الأفقية لنخيل الزينة

المرحلة الثانية

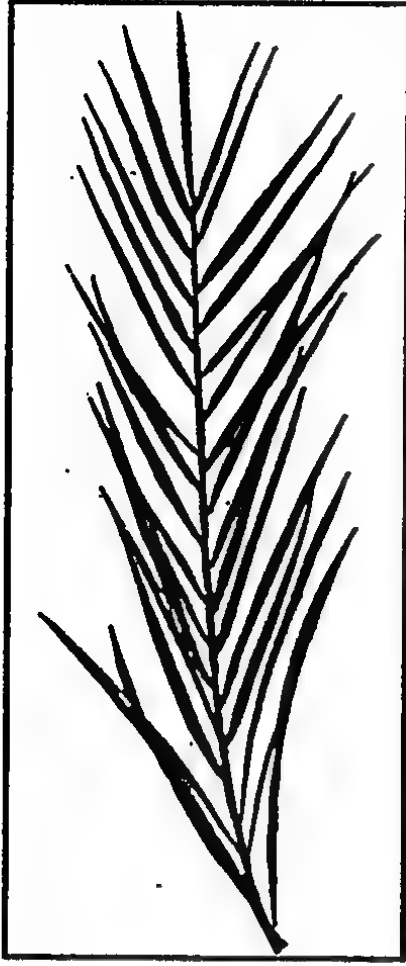
عمل تصميمات باستخدام الأساليب التشكيلية المختلفة للأجزاء المختارة من أشجار النخيل من خلال المداخل الستة على النحو التالي :

- ١- التكرار بأساليب متعددة (كالتبادل والتقابل والتتابع والانتشار (التلقائي) والمنعكس، أو تتبع الاتجاه الرأسي أو الأفقي أو المائل أو الدائري... إلخ)
- ٢- الشطر والتحريك : وتقصد الباحثة شطر الوحدة أو المفردة التشكيلية إلى شطرين متساويين، ثم يتم تحريكهما إلى أعلى وإلى أسفل بحيث يتماس الشطران بعضهما ببعض.
- ٣- التصغير والتكبير : وتقصد الباحثة التصغير أو التكبير للعنصر أو الجزء المختار بنسب متفاوتة من الأكبر للأصغر أو العكس.
- ٤- الشبكيات الهندسية : وتقصد الباحثة الشبكيات المثلثة والمربعة والسداسية التي تعتمد كل منها على تقسيم سطح الدائرة إلى ثلاث نقاط في الشبكة المثلثة، وتقسم إلى أربع نقاط في الشبكة المربعة، وتقسم إلى ست نقاط في الشبكة السداسية، ثم توصل تلك النقاط على مسافات متساوية.
- ٥- المستطيلات الجذرية : وتقصد الباحثة بالمستطيلات الجذرية المرتبطة بالجانب الهندسي التشكيلي لإعطاء صور من التكرار، منها التكرار المتراكب والمتضافر والخطوط المعقوفة في التكرار.
- ٦- التطويع داخل أشكال هندسية : وتقصد الباحثة بالتطويع عملية تحويل العنصر أو الجزء داخل الشكل الهندسي سواء كان مربعاً أو مستطيلاً أو مثلثاً أو دائرياً دون أن يفقد الشكل خصائصه التشكيلية.

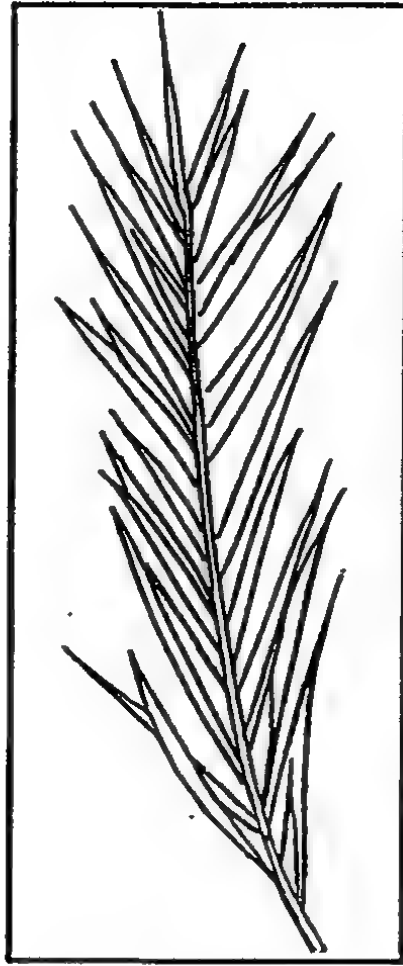
وفيما يلي عرض توضيحي كامل لأحد هذه العناصر المختارة من أشجار النخيل وهي «السفة»، حيث اتخذتها الباحثة كنموذج أوضحت من خلاله الخطوات التي اتبعتها كأساس في تشكيل تصميماتها الزخرفية.

أولاً : السفة (الورقة النخيلية الريشية) :

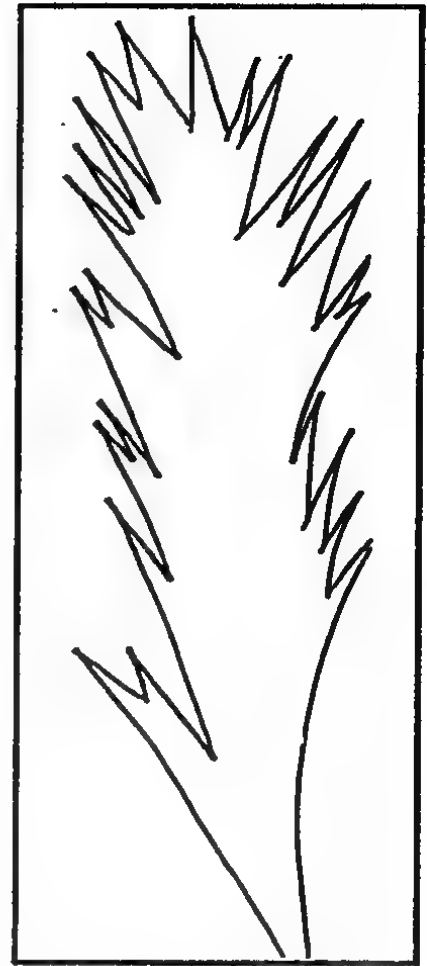
- أ - دراسة الورقة النخيلية الريشية للتعرف على نظام الخط الظاهري في الطبيعة كما يتضح في الأشكال أرقام (١٥٧)، (١٥٨)، (١٥٩).



شكل رقم (١٥٩)
نظام البناء التركيبي الظاهري



شكل رقم (١٥٨)
نظام البناء التتابعي



شكل رقم (١٥٧)
نظام الخط المحيطي الظاهري

١- نظام الخط المحيطي الظاهري للورقة النخيلية الريشية، حيث التنوع في نظام الخط الإيقاعي المتحرك في اتجاهات وزوايا المحيط الظاهري للورقة النخيلية هو نتيجة لتنوع الزوايا التي نتجت من أطراف الخويصات المنتظمة على المحور الجريدي الأوسط. كما يتضح في شكل رقم (١٥٧).

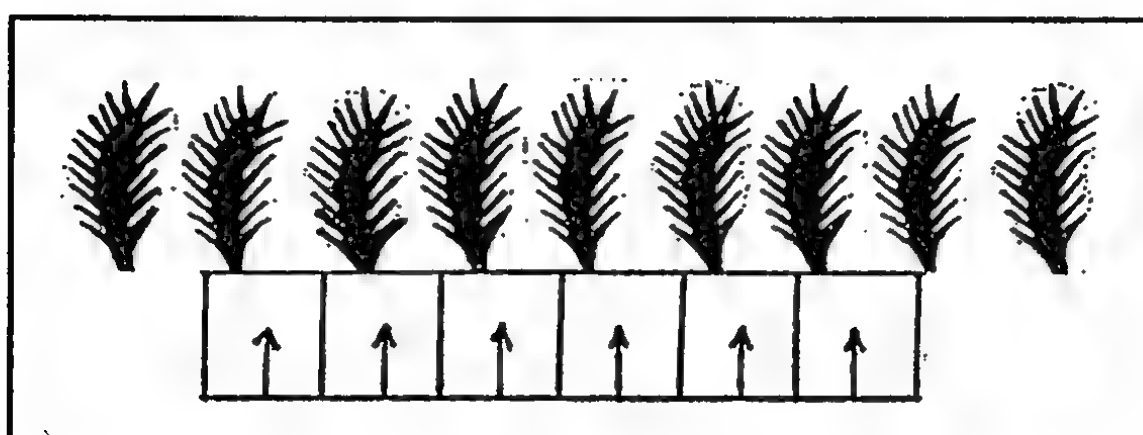
٢- نظام البناء التتابعي للورقة النخيلية الريشية، حيث يتضح ما تتميز به من الخطوط المتحركة في اتجاهات متتابعة ومتصلة بمركزها المحوري، حيث يلاحظ وجود زوايا متنوعة تظهر من خلال انفراج الخويصات على محور الورقة النخيلية. كما يلاحظ أن الخطوط المتصلة بالمحور تحقق نظاماً إيقاعياً متناغماً ومتبايناً في صلابة المحور الرئيسي ونعومة الخويصات النامية على محوره. كما يتضح في شكل رقم (١٥٨)، فالتباين والتنوع أحد مظاهر الطبيعة.

٣- نظام البناء التركيبي للشكل الظاهري للورقة النخيلية الريشية، حيث يتضح من خلالها نسبها وتناسبها طويلاً إلى عرض، وما يتعلق بها من وجود عنصر الحركة في شكل الخويصات التي تبدو في نظامها التكراري من الجانبين على محورها الرئيسي في نظم فردية أو ثنائية أو أكثر، في شكل رأسي أو مائل، وفي وضع متماثل ومتابع على الجانبين - كما يتضح في شكل رقم (١٥٩).

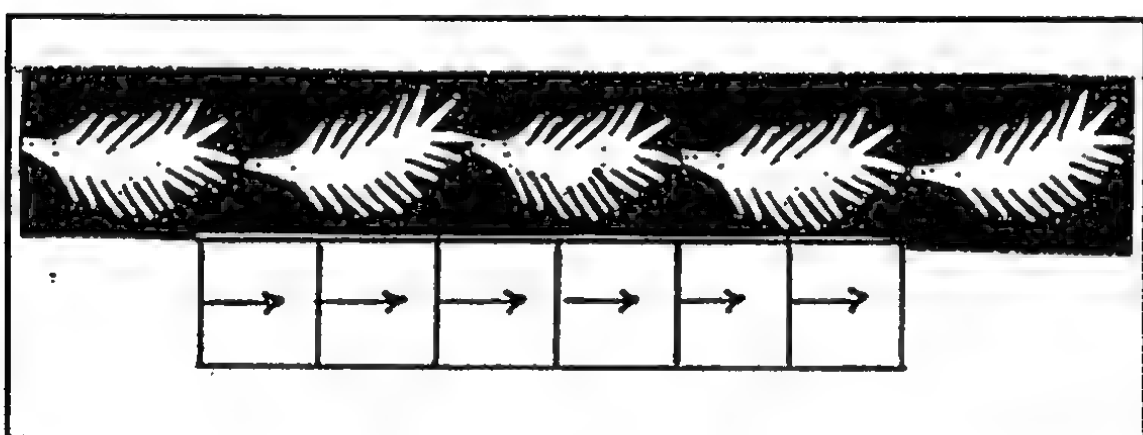
ب- تنفيذ مجموعة من التصميمات للسعفة (الورقة النخيلية الريشية) تقوم على المداخل الستة كالتالي :

١- تصميمات اعتمدت على التكرار بأساليب متعددة :

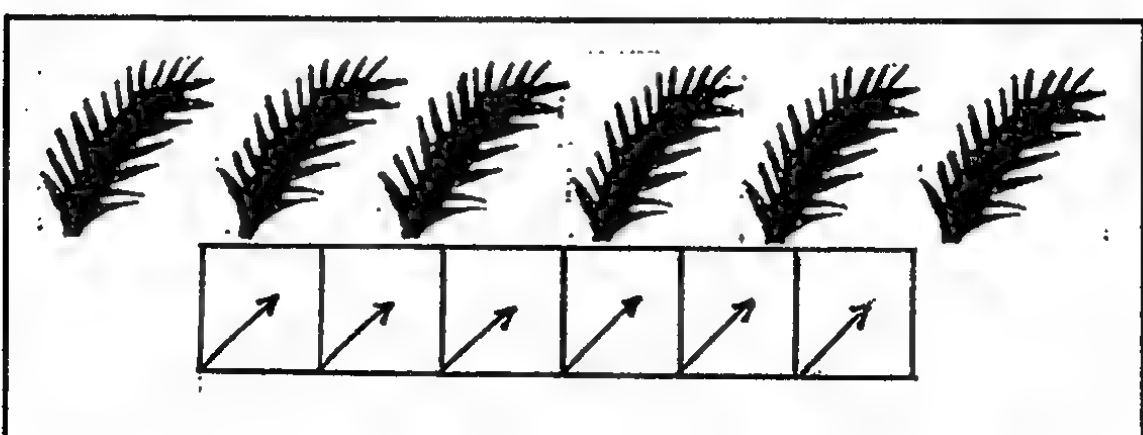
- نماذج توضح نظام الخط المحيطي الظاهري للهيئة الكلية للورقة النخيلية الريشية، تعتمد على التكرار البسيط في أوضاع رأسية، وأفقية، ومائلة، ومنعكسة، ومتقابلة، ومتبادلة، كما يتضح في الأشكال أرقام (١٦٠)، (١٦١)، (١٦٢)، (١٦٣)، (١٦٤)، (١٦٥)



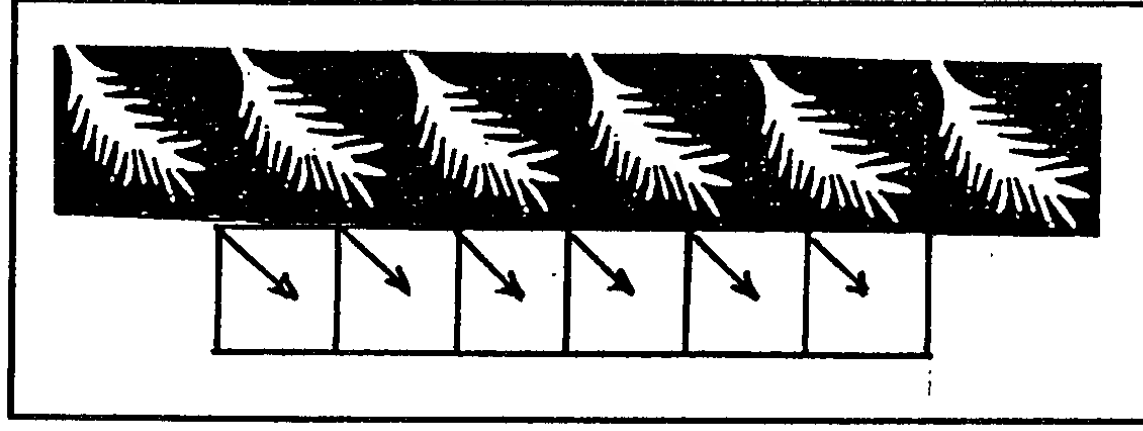
شكل رقم (١٦٠)
يوضح تكرارا بسيطا رأسيا



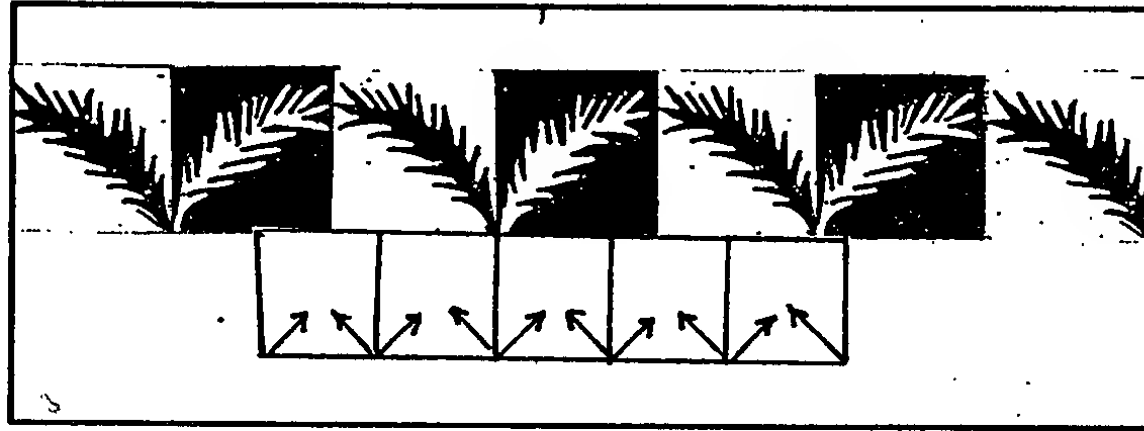
شكل رقم (١٦١)
يوضح تكرارا بسيطا أفقيا



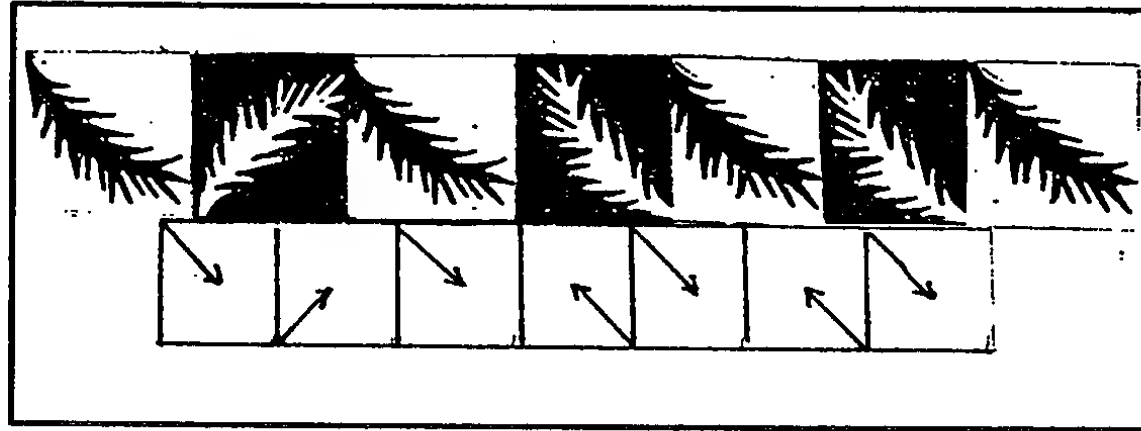
شكل رقم (١٦٢)
يوضح تكرارا بسيطا مائلا



شكل رقم (١٦٣)
يوضح تكرارا بسيطا منعكسا

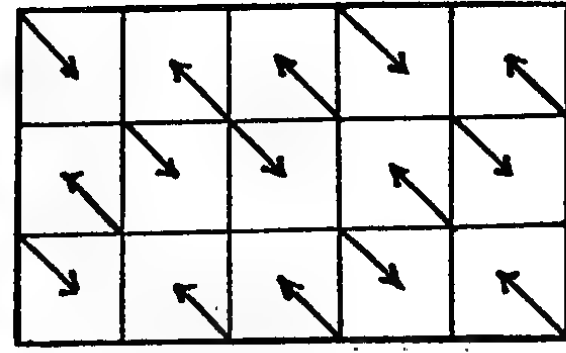
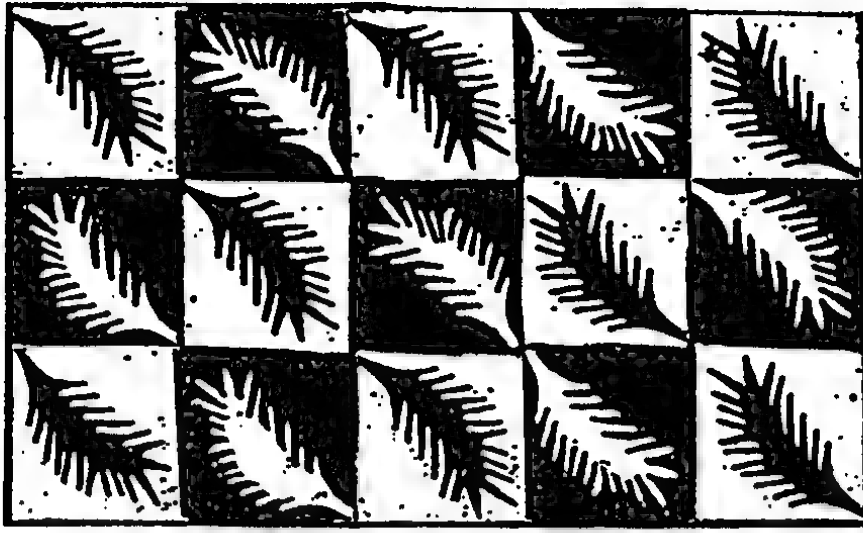


شكل رقم (١٦٤)
يوضح تكرارا بسيطا متقابلا

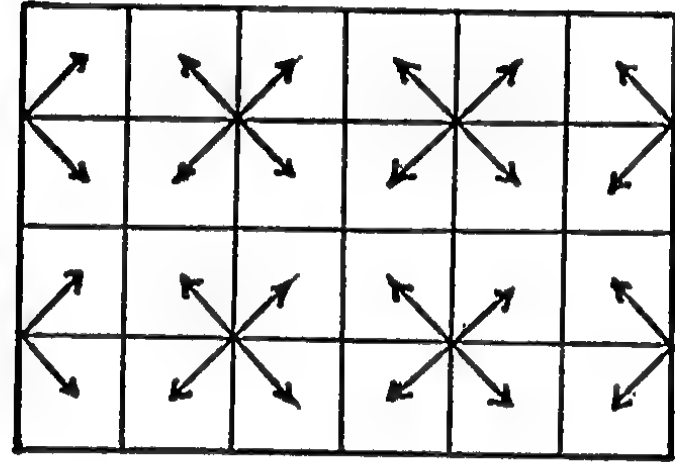
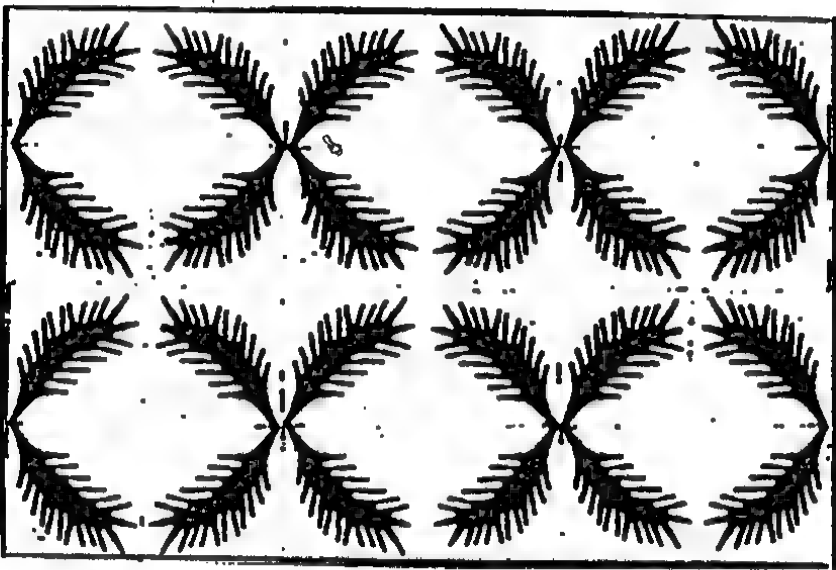


شكل رقم (١٦٥)
يوضح تكرارا بسيطا متبادلا

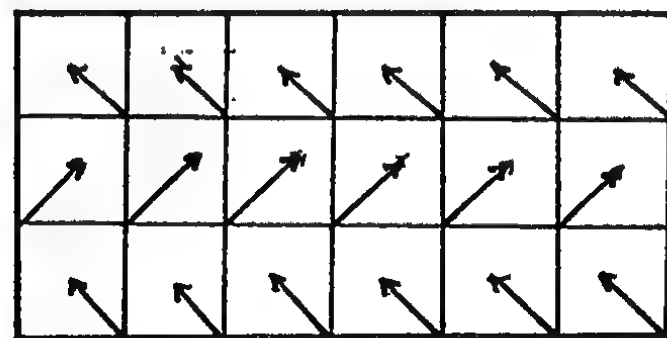
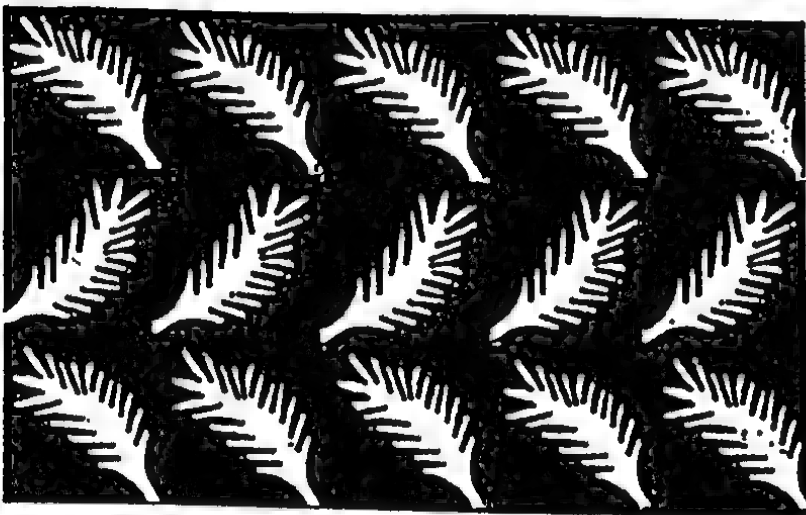
- تصميمات اعتمدت على التنوع في أساليب التكرار للورقة النخيلية الريشية كالتكرار المتبادل بين الشكل والأرضية، والمتقابل بالرأس والمنعكس إلى أسفل وإلى أعلى، كما يتضح في الأشكال أرقام (١٦٦)، (١٦٧)، (١٦٨).



شكل رقم (١٦٦)
يوضح تكرارا متبادلا بين الشكل والأرضية

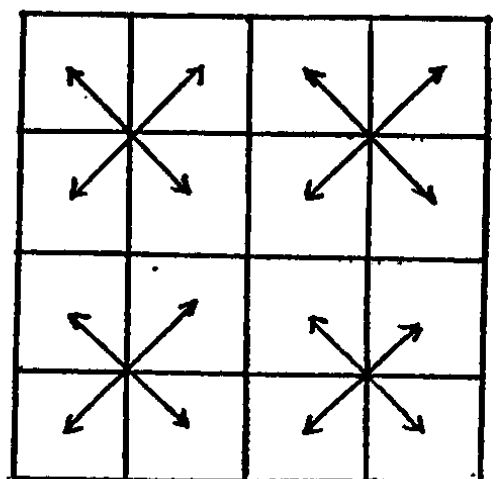
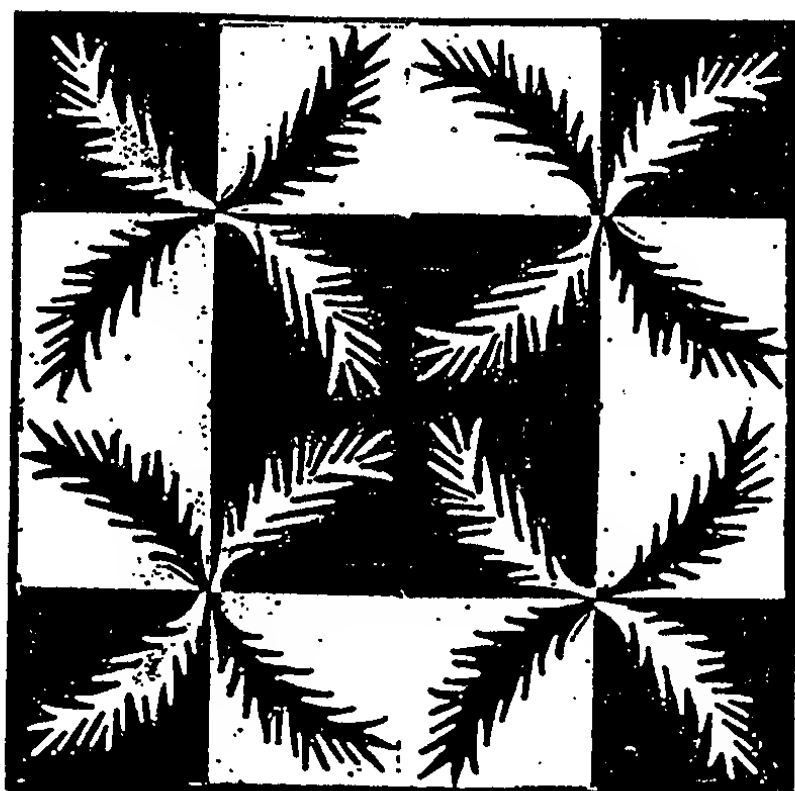


شكل رقم (١٦٧)
يوضح تكرارا متقابلا بالرأس

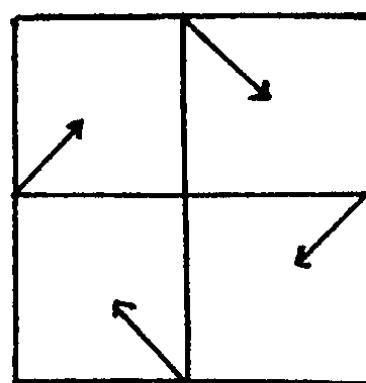
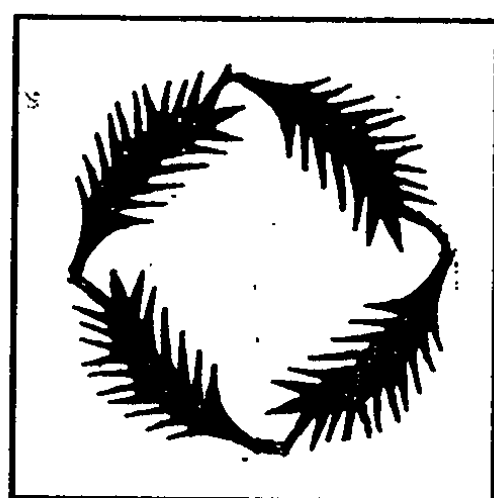


شكل رقم (١٦٨)
يوضح تكرارا منعكسا إلى أعلى وإلى أسفل

- تصميمات اعتمدت على التكرار المتنوع للورقة النخيلية الريشية في أوضاع متقابلة ومتبادلة ومحورية كما يتضح في الشكلين رقمي (١٦٩)، (١٧٠).

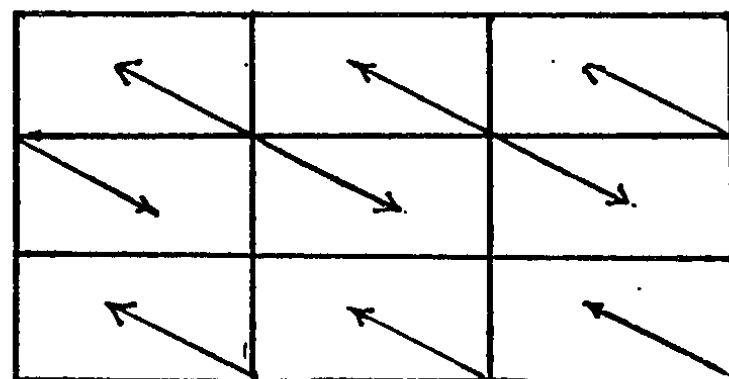
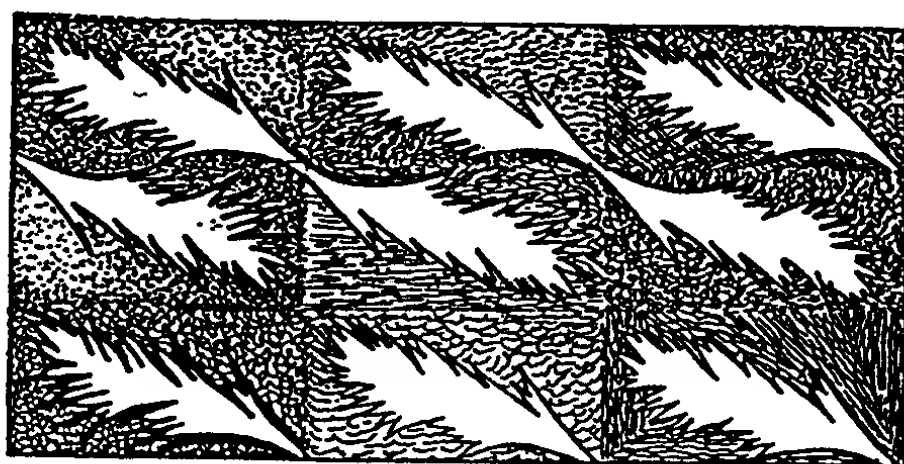


شكل رقم (١٦٩)
يوضح تكرارا متقابلا ومتبادلا



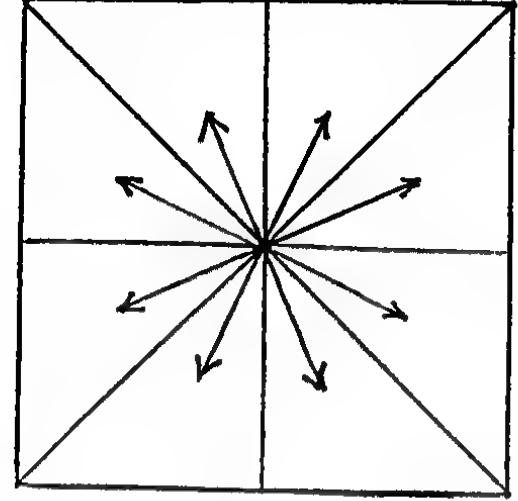
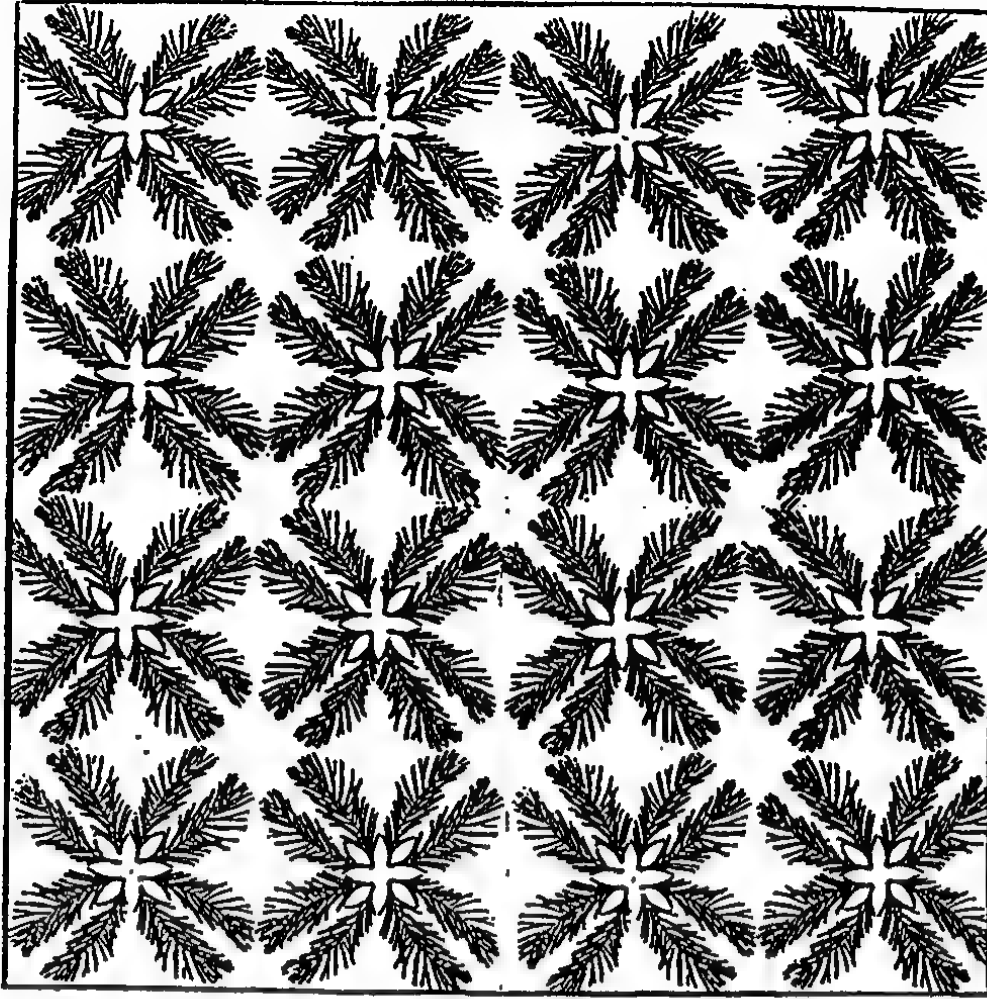
شكل رقم (١٧٠)
يوضح تكرارا محوريا

كما أن استخدام التنوع في الخطوط والملامس المستخدمة أعطى للأشكال نظاماً زخرفياً وقيماً جمالية متنوعة. كما يتضح في رقم (١٧١)



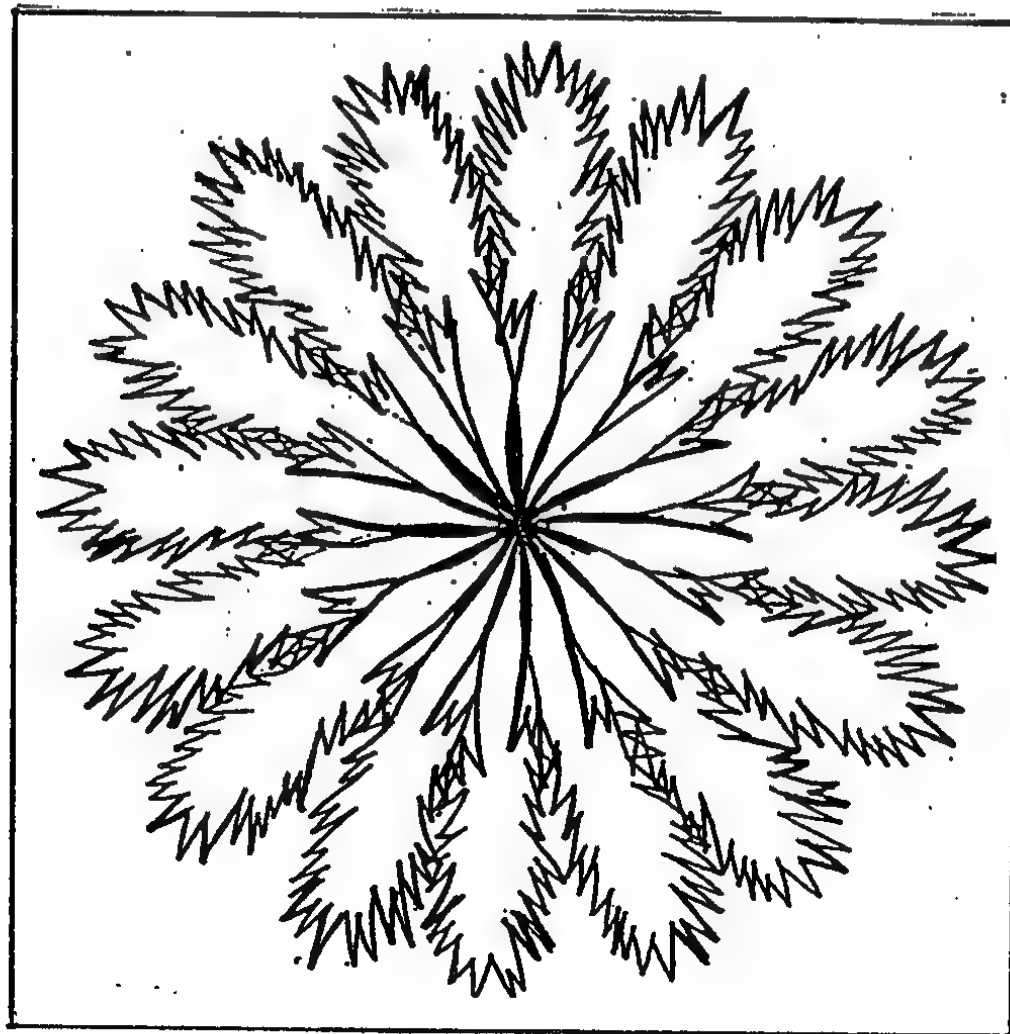
شكل رقم (١٧١)

- تصميمات للورقة النخيلية الريشية في نظامها الظاهري الطبيعي تعتمد على التكرار المتقابل وجهها لوجه وظهراً لظهور على أرضية بيضاء كما يتضح في الشكل رقم (١٧٢).

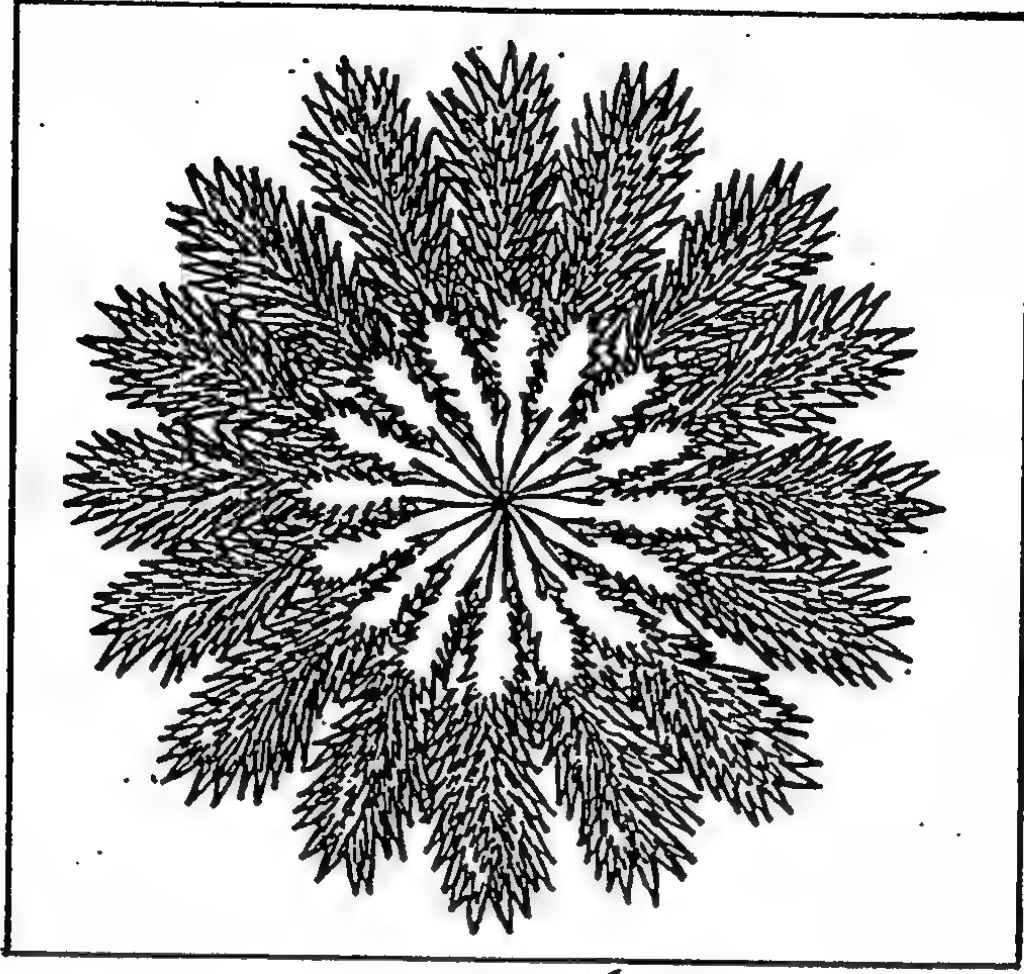


شكل رقم (١٧٢)

- تصميمات اعتمدت على التكرار المحوري مع التكبير أو التصغير لوحدة التصميم للورقة النخيلية الريشية في نظام خط المحيط الظاهري، مما نتج عنه تراكباً كاملاً أكسب التكوين حركة في العلاقات الخطية، وأسهم في إعطاء التصميم نظاماً زخرفياً. كما يتضح في الشكلين رقمي (١٧٣) و (١٧٤).



شكل رقم (١٧٣)



شكل رقم (١٧٤)

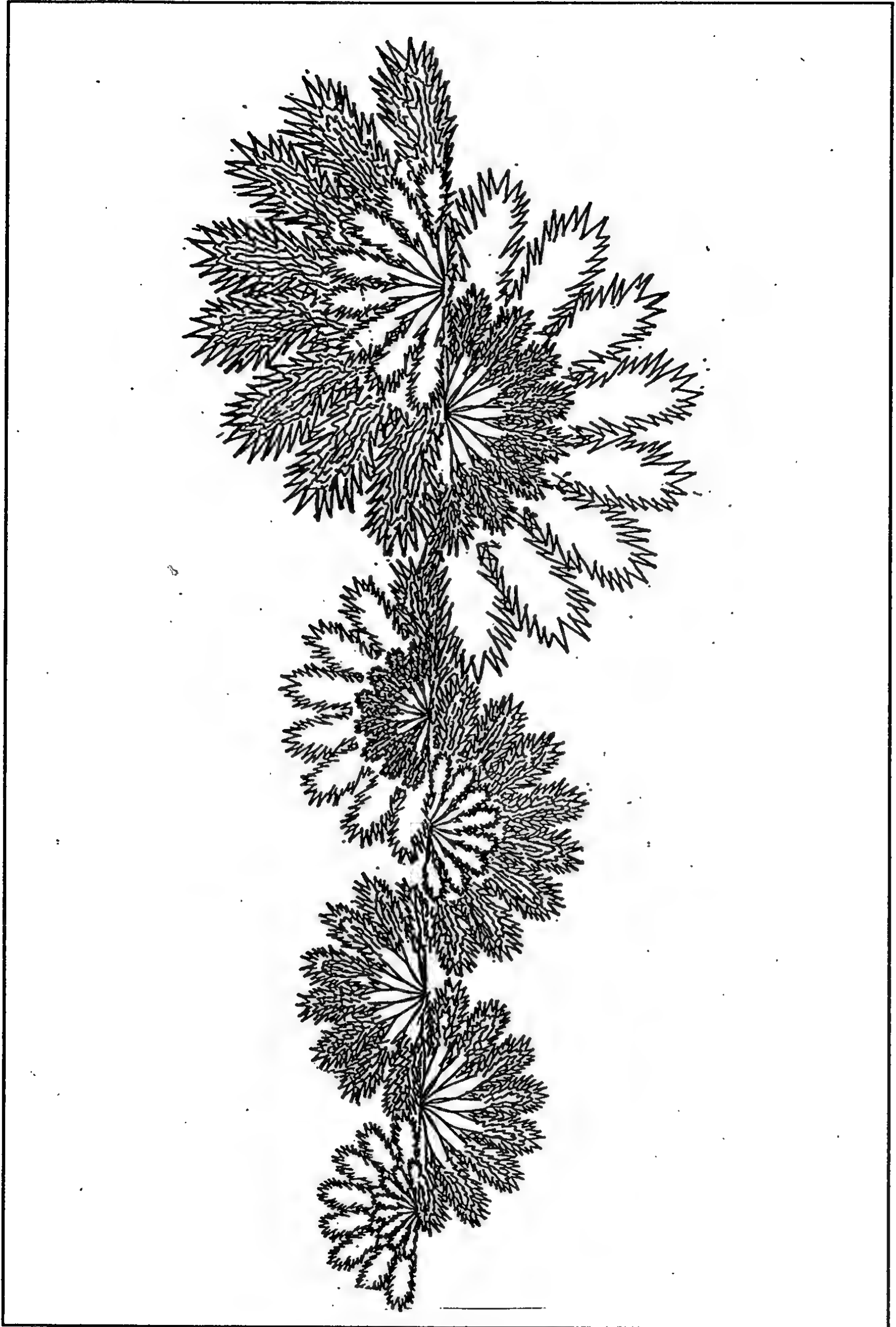
يوضح تراكب نتج عن تكرار محوري مع التكبير أو التصغير

- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك :

قامت الباحثة بعملية التصغير والتكبير للشكل المحوري السابق رقم (١٧٤) ثم قسمت تلك التصميمات إلى شطرين متساويين، ثم أجرت عملية تحريك إلى أعلى وإلى أسفل كمحاولة لإظهار قيم فنية وتركيبات جمالية جديدة، أثرت على توجيه الإدراك البصري للمسار إلى وجهة أخرى، يلاحظ فيها ترابطاً بين كل وضعين متقابلين، على الرغم من كبر نصف المفردة عن وضعها الآخر. كما يتضح في الشكل رقم (١٧٥).

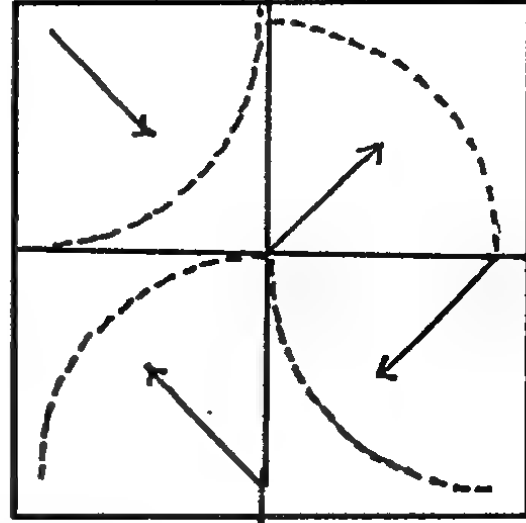
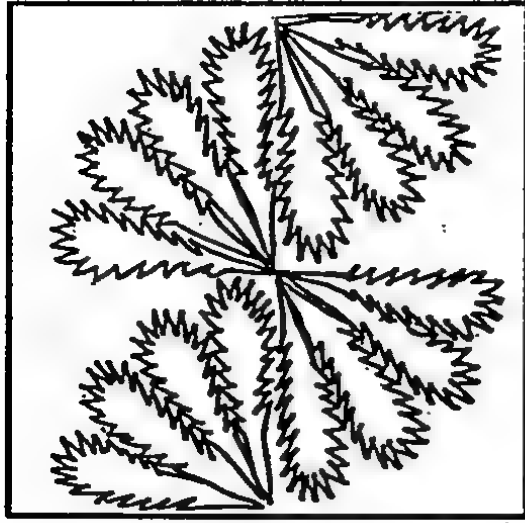
- تصميمات اعتمدت على التكرار لجزء من التصميم السابق، حيث قسمت الباحثة التصميم المحوري الإشعاعي إلى أربعة أجزاء متساوية، ثم قامت بتوزيعه داخل مربع 8×8 سم، مقسم إلى مربعات أطوالها 2×2 سم، مما نتج عنها تشكيلات حركية في اتجاهات نحو اليمين واليسار في عملية تكرار متقابل ومتتابع ومنعكس، يقود العين إلى أعلى وإلى أسفل وإلى اليمين وإلى اليسار، كما يتضح في الشكلين رقمي (١٧٦-أ)، (١٧٦-ب).

- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك للورقة النخيلية الريشية، حيث قسمت رأسياً إلى جزأين، أحدهما تحرك إلى أسفل والآخر تحرك إلى أعلى، وتماس الشطران ببعض، فأتجه أحدهما يمينا والآخر يساراً، مما أظهر حركة عبر مسار الرؤية. كما يتضح ذلك في الشكل رقم (١٧٧)

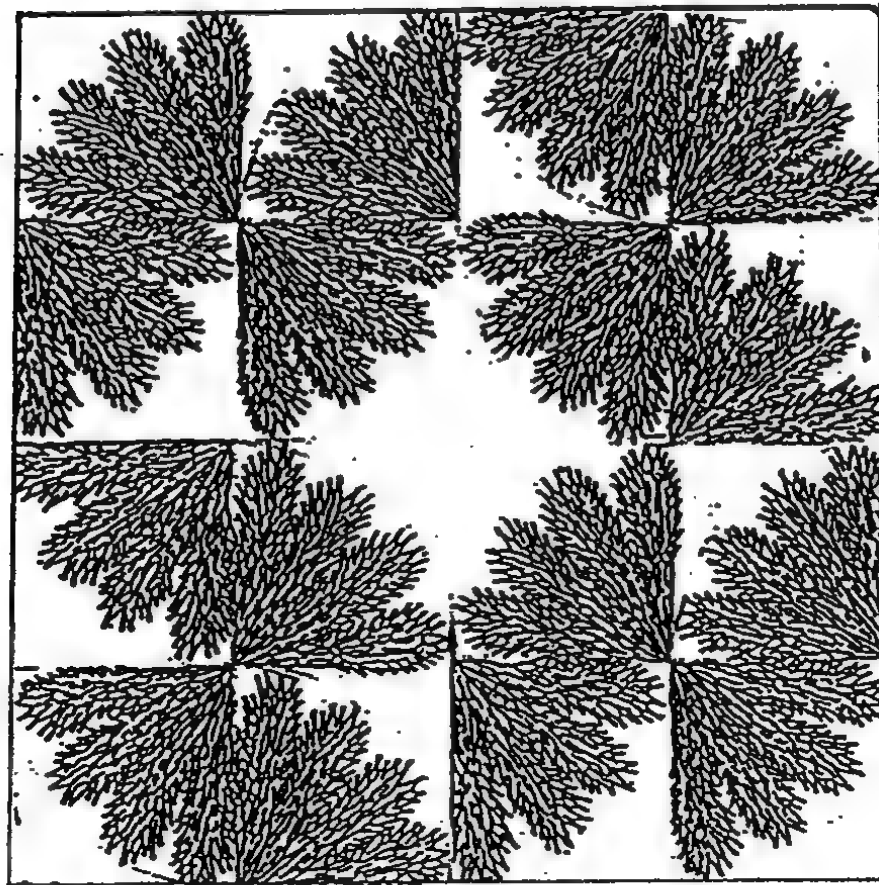
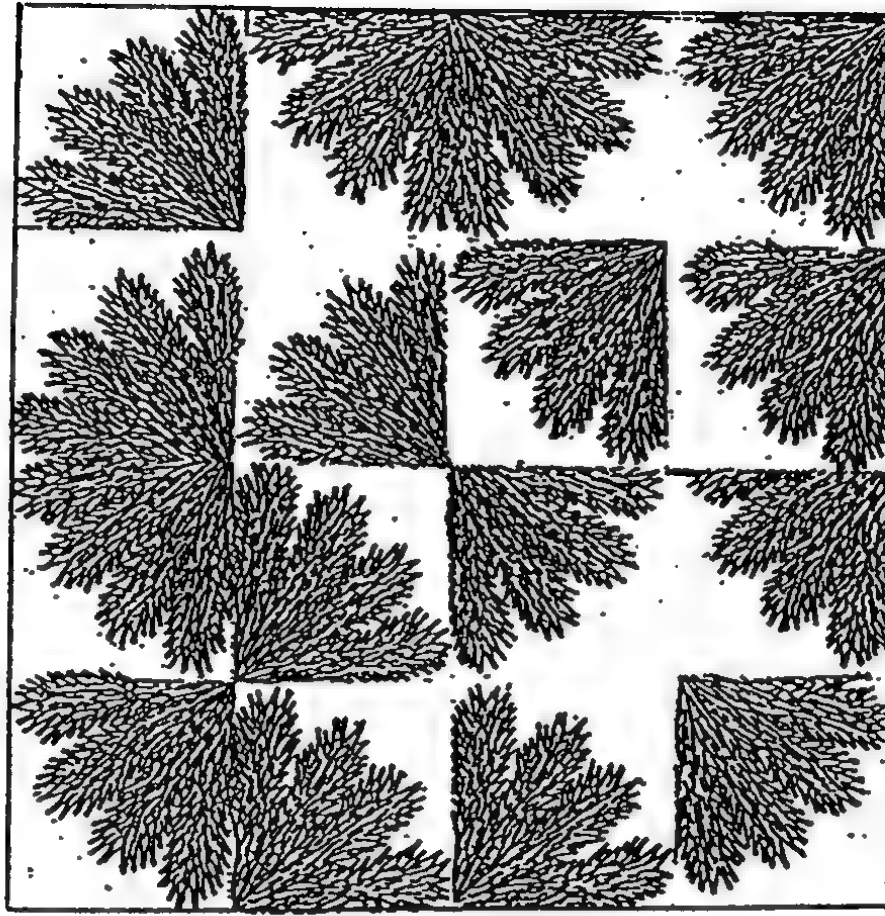


شكل رقم (١٧٥)

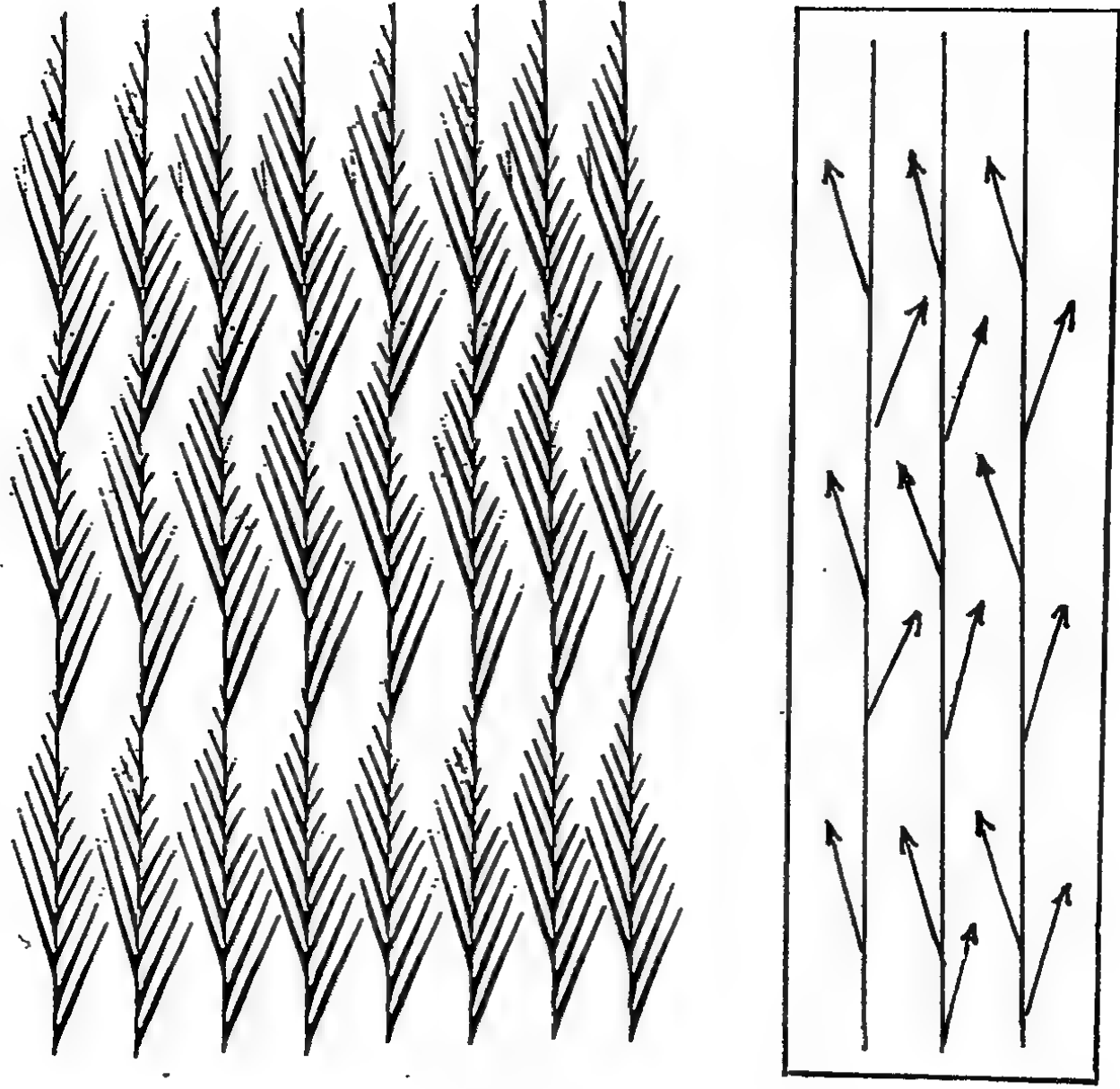
يوضح الشطر والتحريك مع التصغير أو التكبير.



شكل رقم (١٧٦-أ)
يوضح الأساس البنائي للتصميم



شكل رقم (١٧٦-ب)



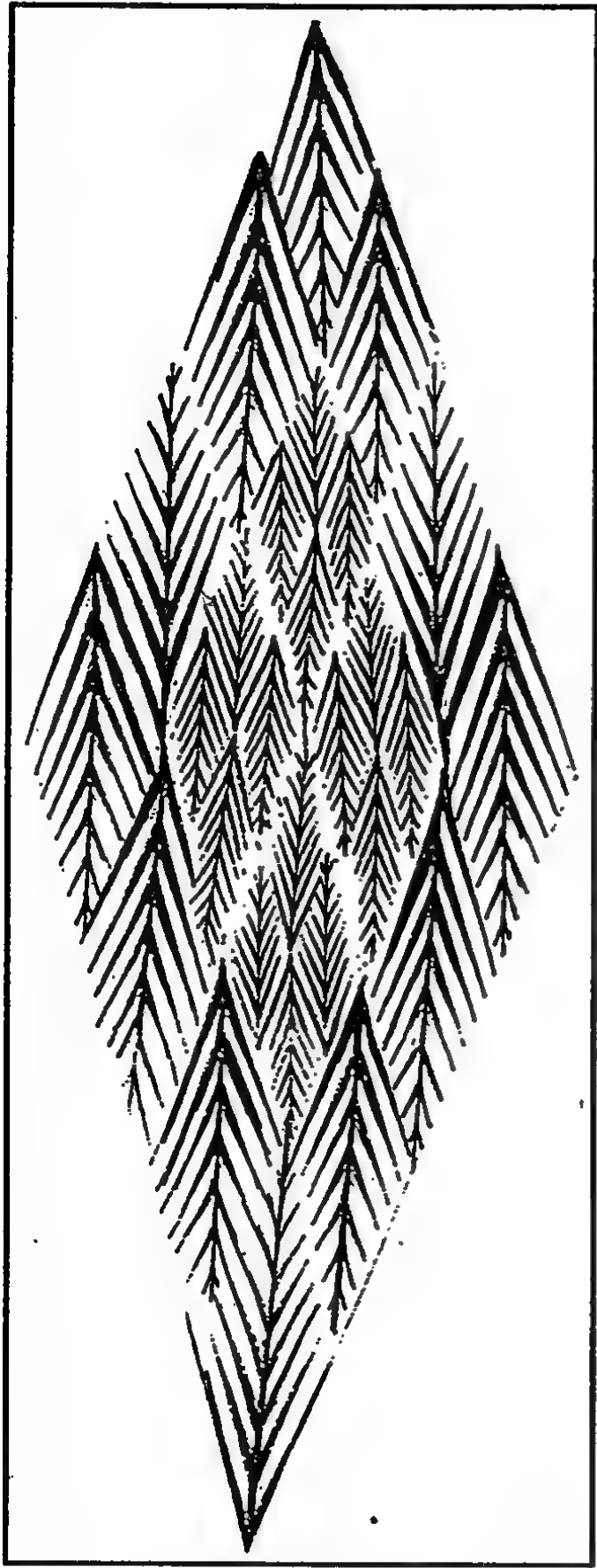
شكل رقم (١٧٧)

يوضح الشطر والتحريك عبر مسار الرؤية

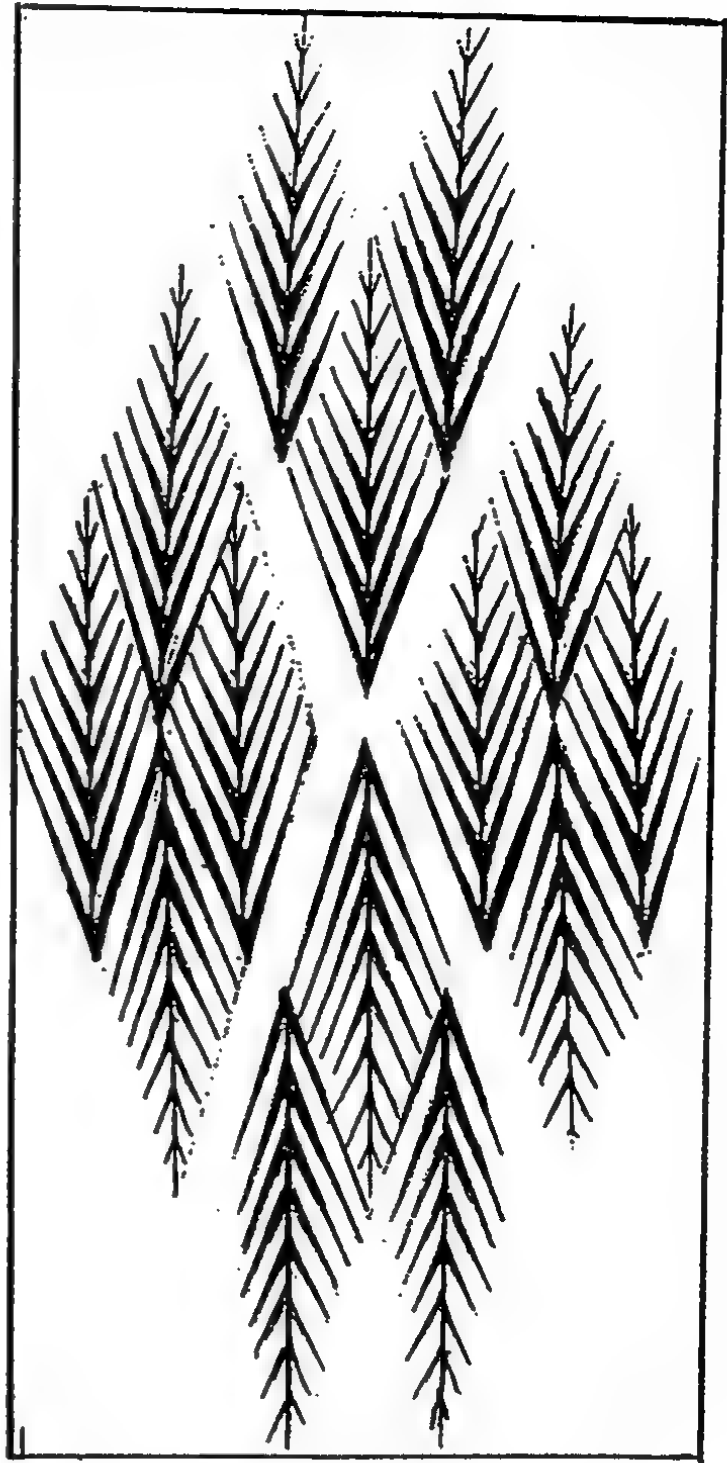
- تصميمات اعتمدت على التكبير والتصغير في تكرار متماثل :
حيث يتساوى فيه كل جانب وينظر الجانب الآخر محققاً نوعاً من الإيقاع نتيجة لتطابق الخوصصات على الجانبين، كما يتضح في الشكلين رقمي (١٧٨)، (١٧٩).
- ٣- تصميمات اعتمدت على الشبكات الهندسية البسيطة :

تصميمات اعتمدت على أساس شبكية هندسية مربعة مساحتها ٥×٥ سم، حيث قسمت إلى أربعة مربعات، مساحة كل مربع ٢,٥×٢,٥ سم، رسم داخل كل مربع المفردة الورقية النخيلية في نظام خط البناء التتابعي، وذلك بهدف محاولة الاستفادة من تنوع أساليب التكرار وإيجاد علاقات خطية بين الشكل والفراغ الناتج من خلال حركة الورقة المتنوعة، كما أسهمت الملامس المتنوعة للورقة في اظهار قيم زخرفية جديدة كما يتضح في الشكل رقم (١٨٠).

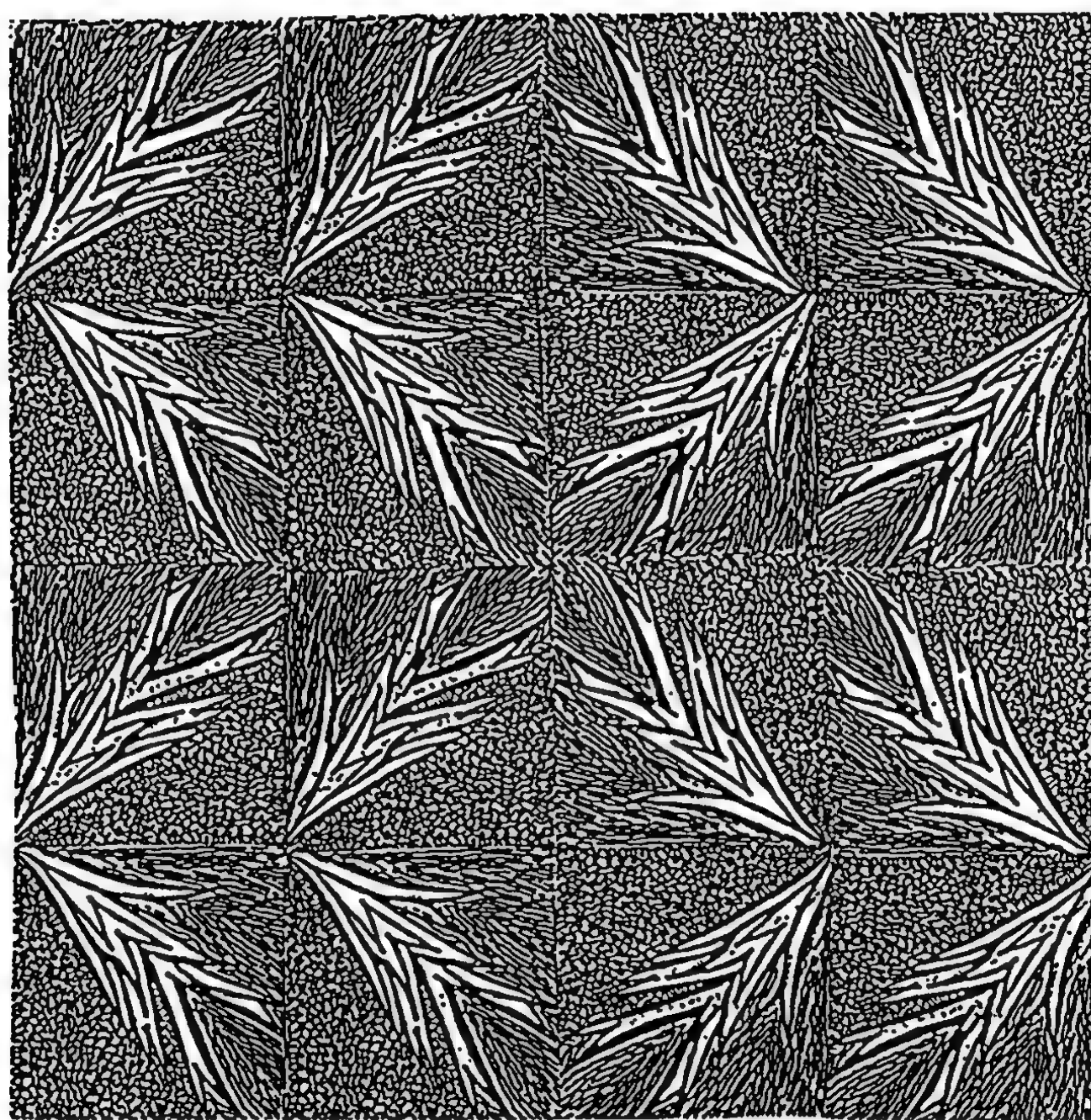
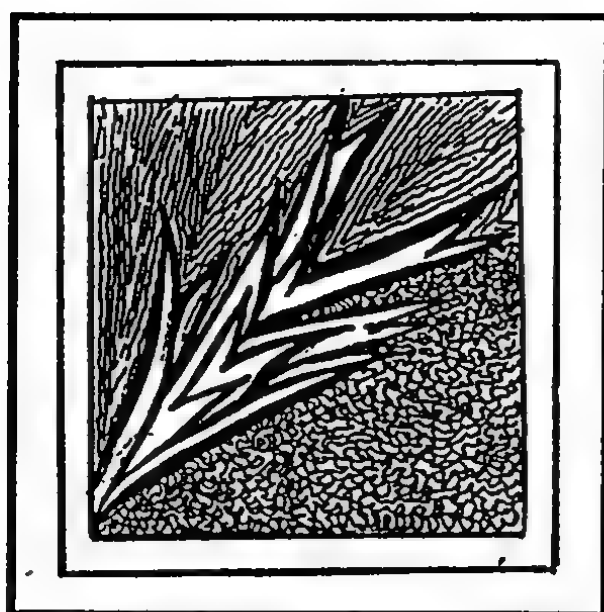
- تصميمات اعتمدت على أساس شبكة هندسية مركبة من المثلثات المتساوية الأضلاع كل ضلع يساوي ٢,٥ سم، للورقة النخيلية الريشية بأسلوب التكرار المنعكس كما يتضح في الشكل رقم (١٨١).



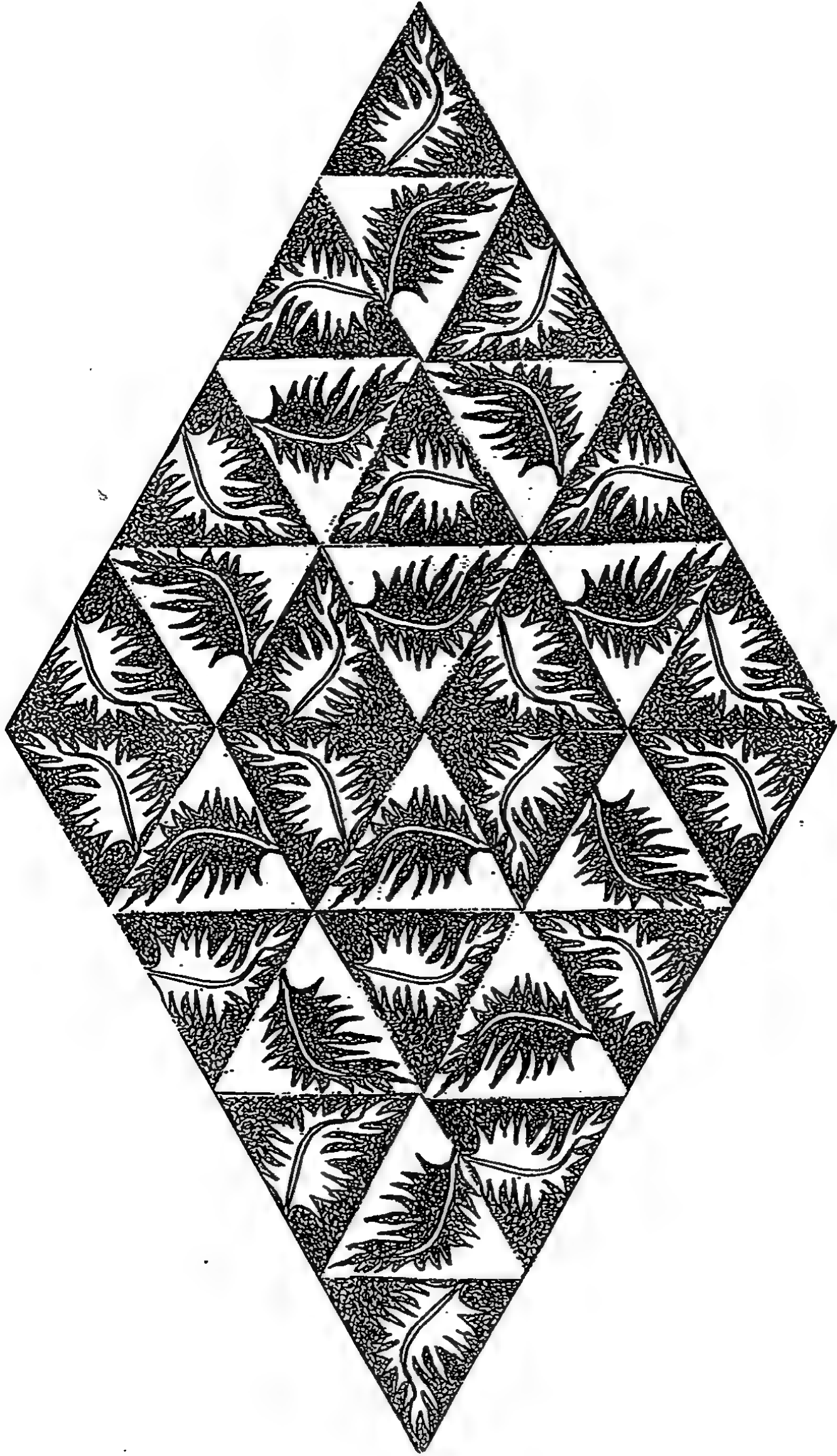
شکل رقم (۱۷۹)



شکل رقم (۱۷۸)

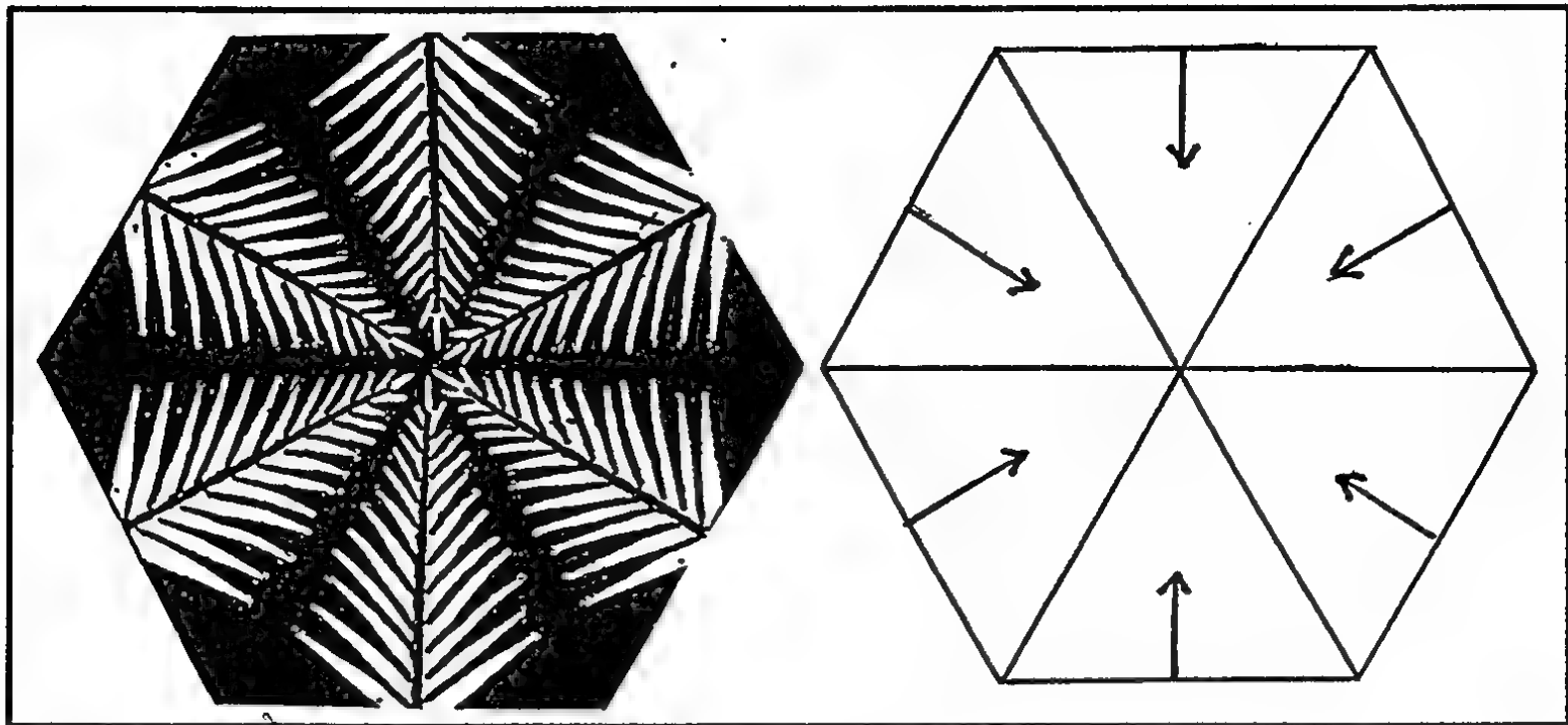


شکل رقم (۱۸۰)

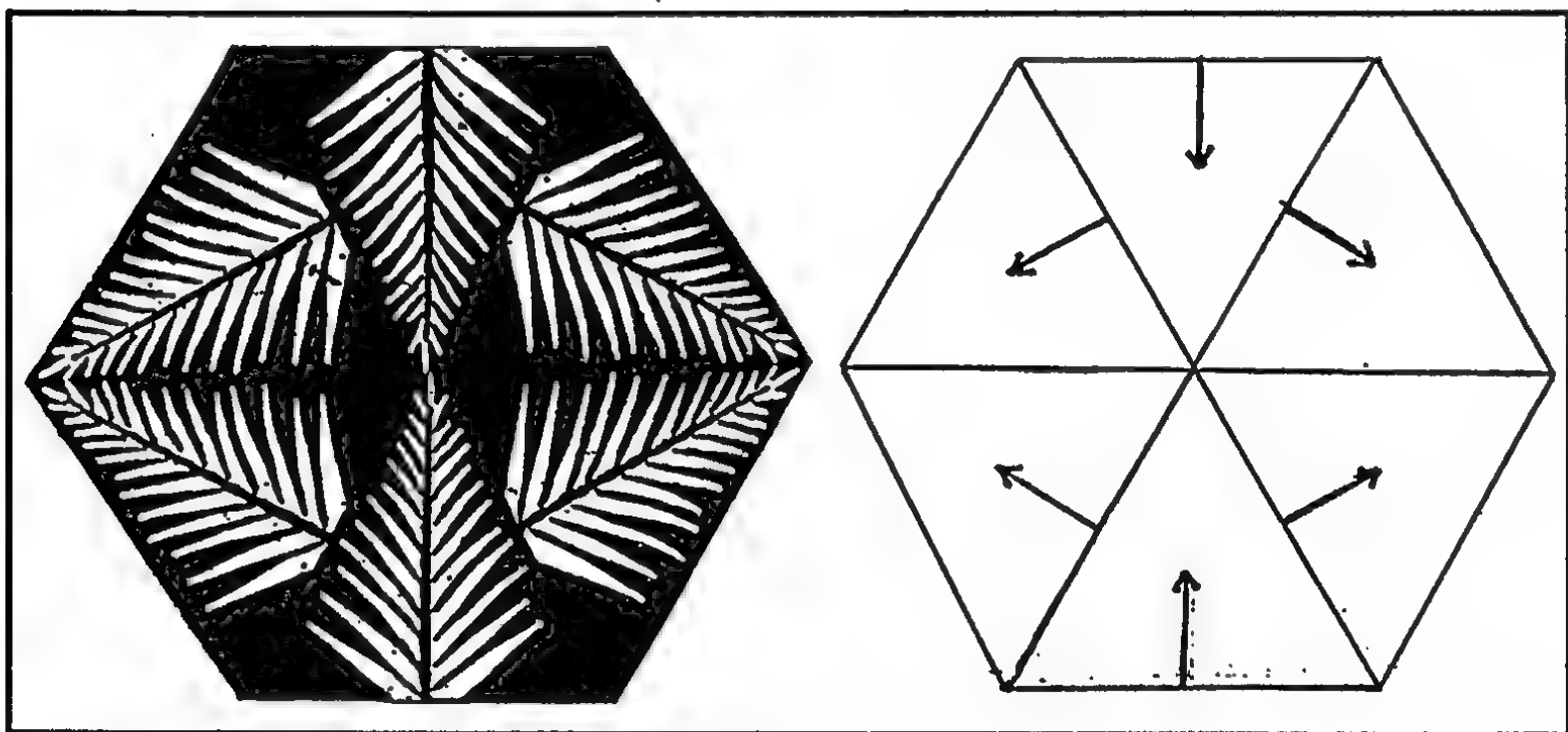


شكل رقم (١٨١)

- تصميمات اعتمدت على أساس الشبكة المثلثة للورقة النخيلية الريشية مكون من ستة مثلثات متساوية تشكل نموذجاً إشعاعياً وآخر متماثل في شكل سداسي، كما يتضح في الشكلين رقمي (١٨٢)، (١٨٣).

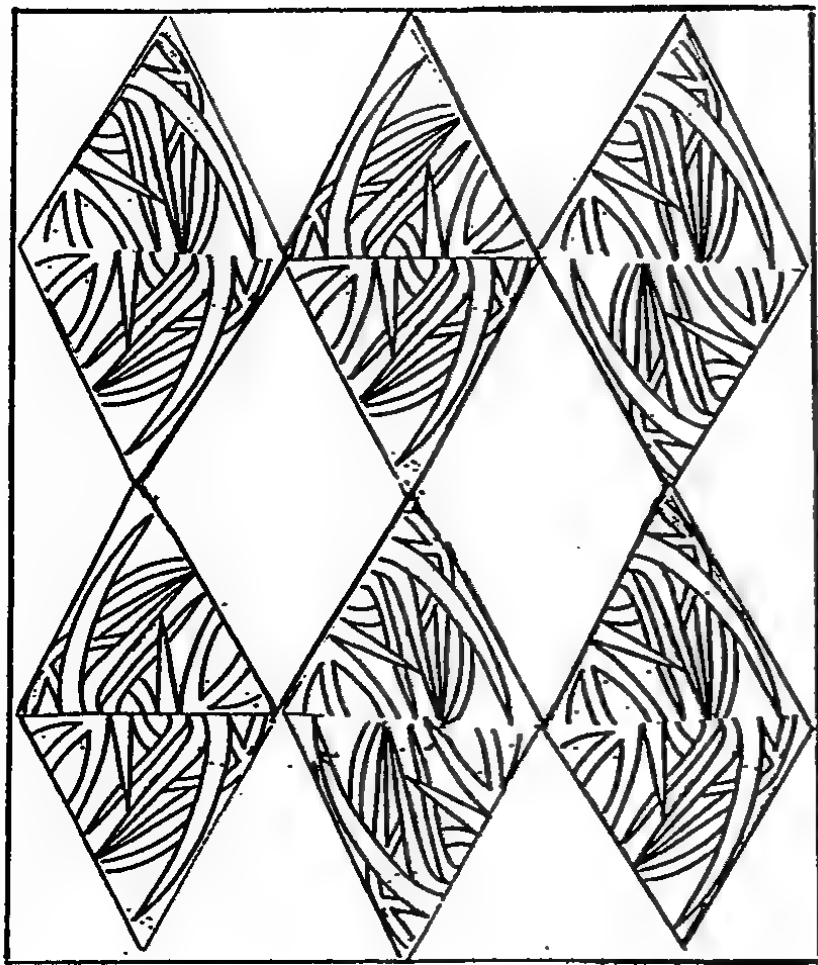


شكل رقم (١٨٢)

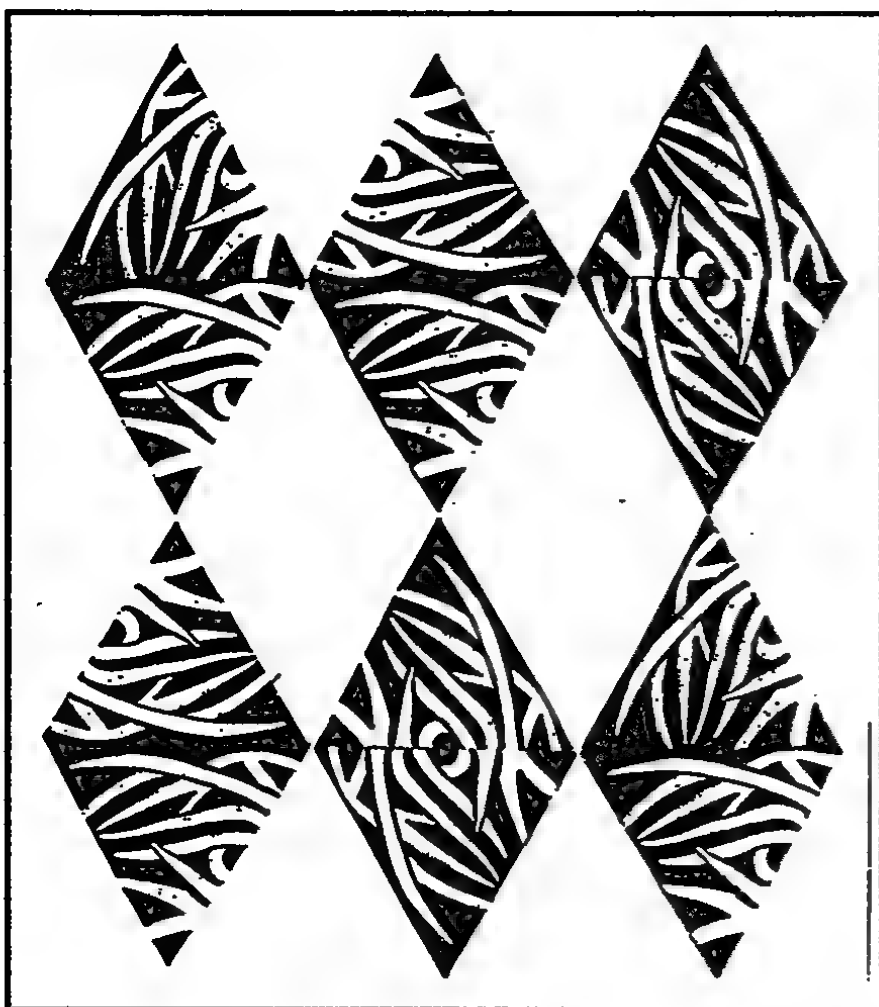
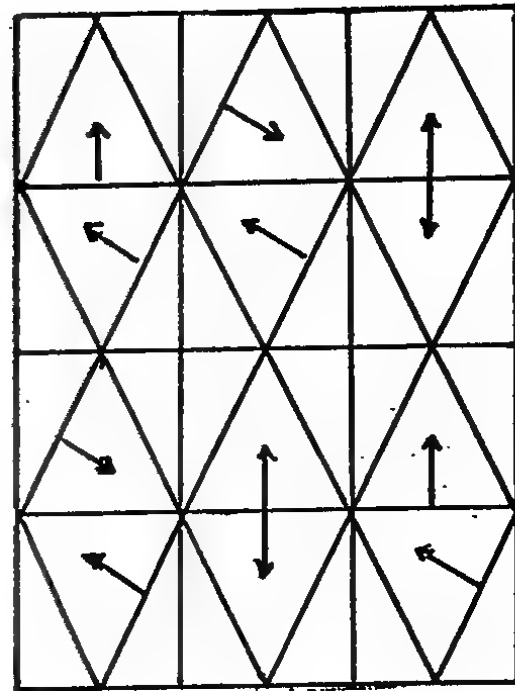


شكل رقم (١٨٣)

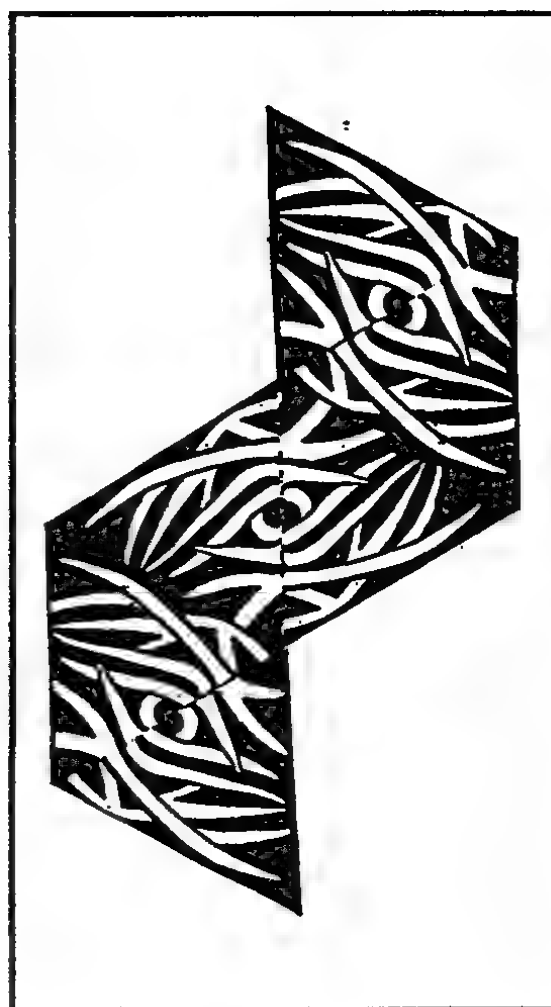
- تصميمات اعتمدت على أساس الشبكة المثلثة لقطاع من الورقة النخيلية الريشية مكون من ست مثلثات متساوية، تكون أشكالاً سداسية بأساليب التكرار المتنوعة كالتكرار المنعكس والمتقابل وجهاً لوجه أو ظهراً لظهر، كما أن تنوع الظلال واختلاف وضع المثلثات قد ساهم في إظهار قيم فنية متنوعة كما يتضح في الأشكال أرقام (١٨٤)، (١٨٥)، (١٨٦)، (١٨٧).

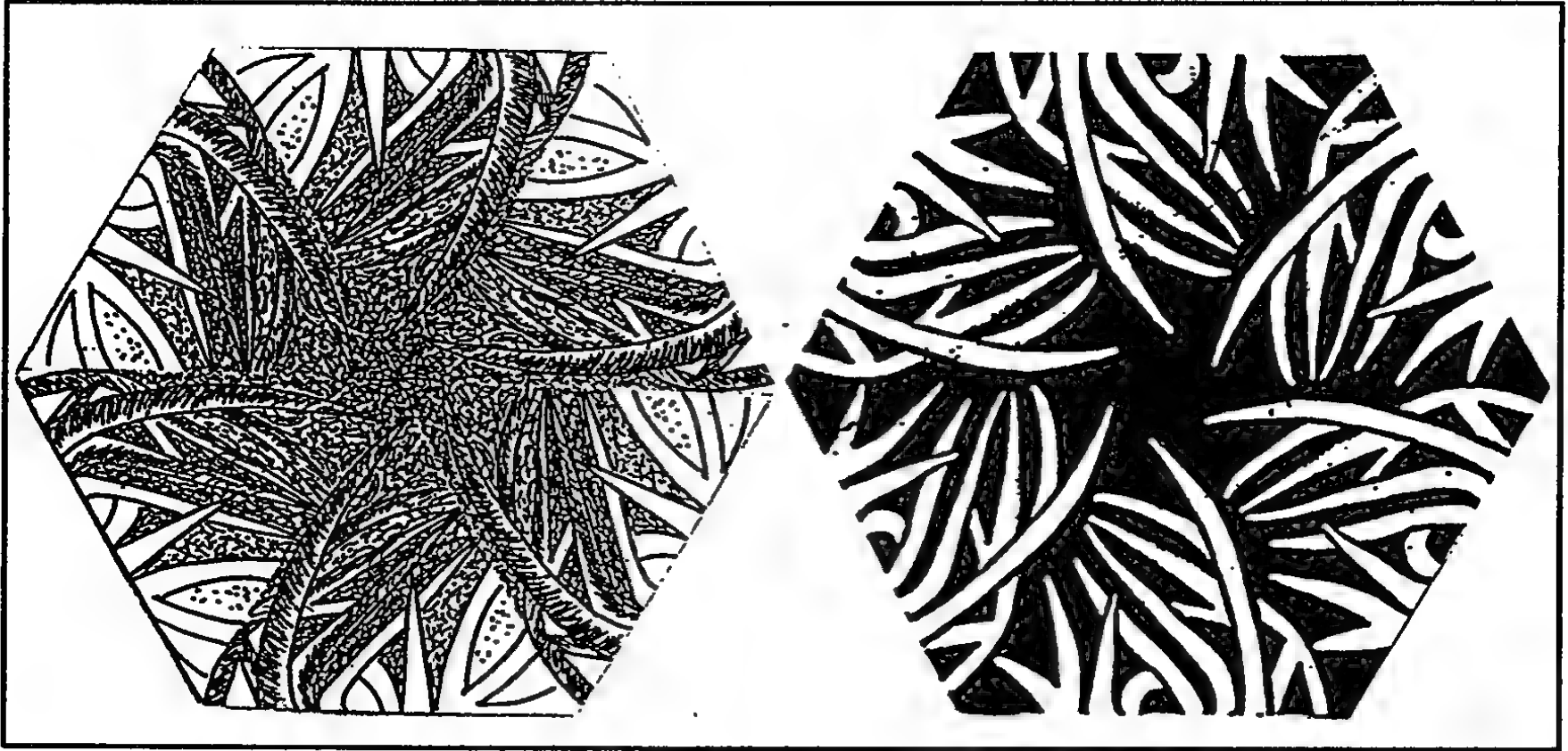


شکل رقم (۱۸۴)

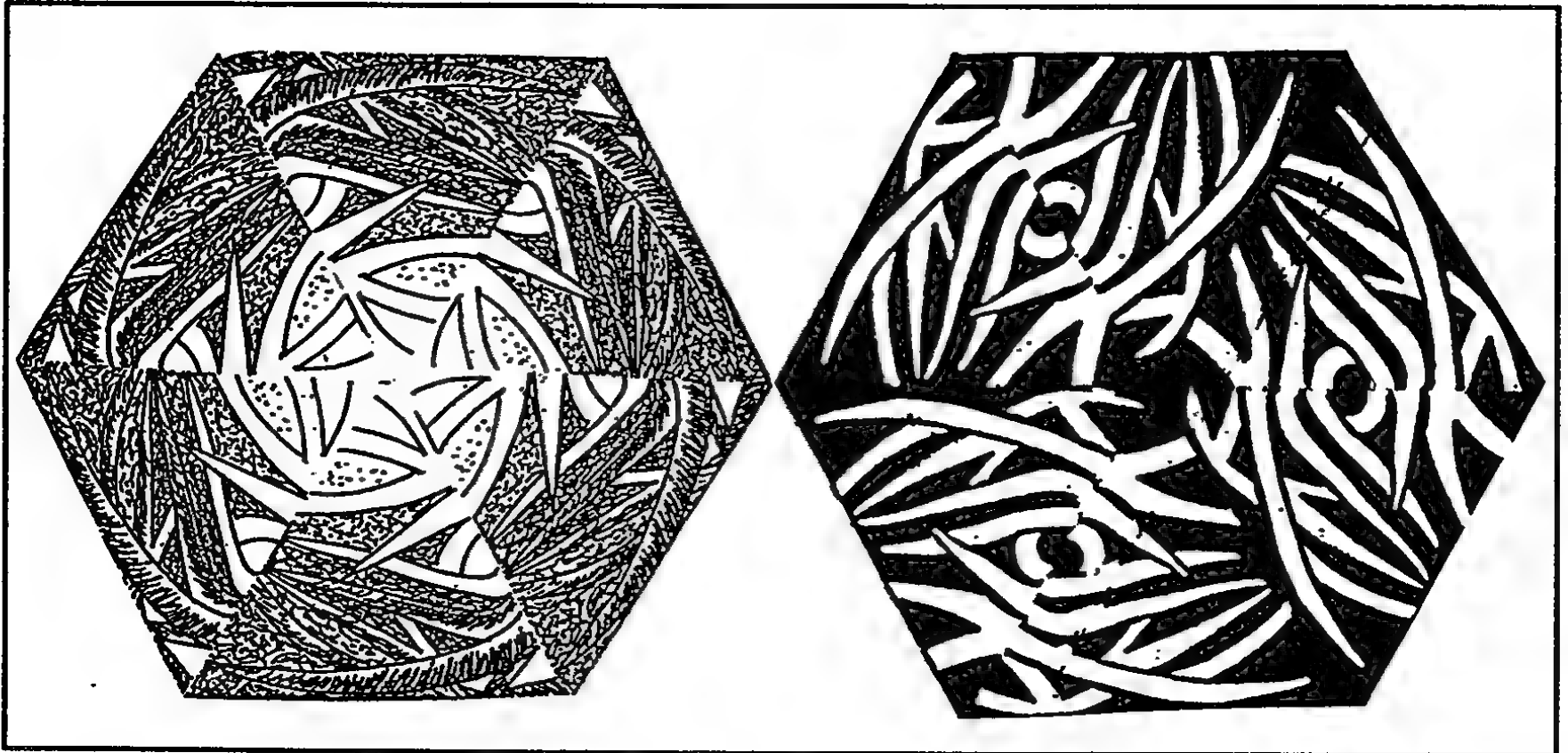


شکل رقم (۱۸۵)



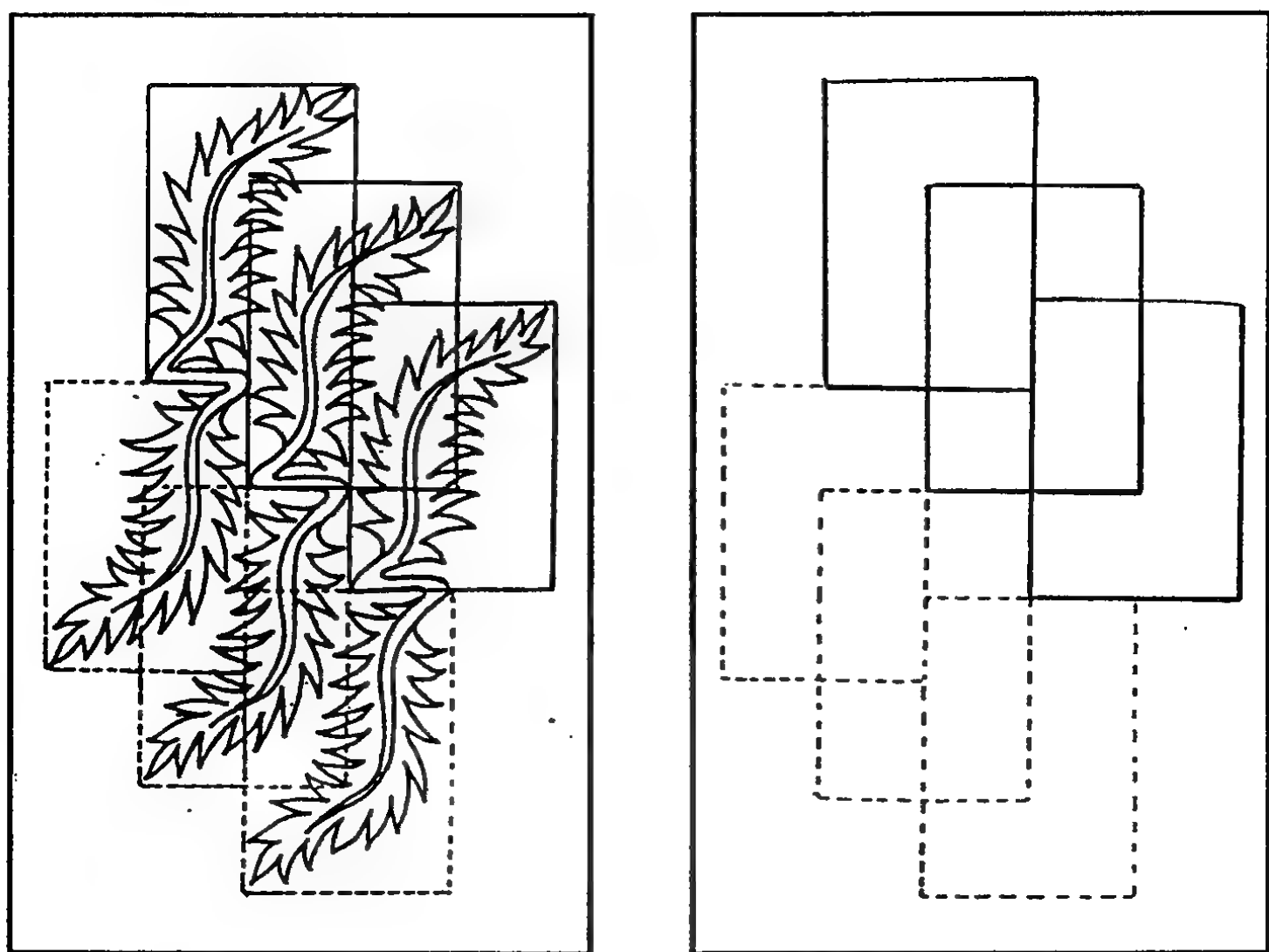


شكل رقم (١٨٦)

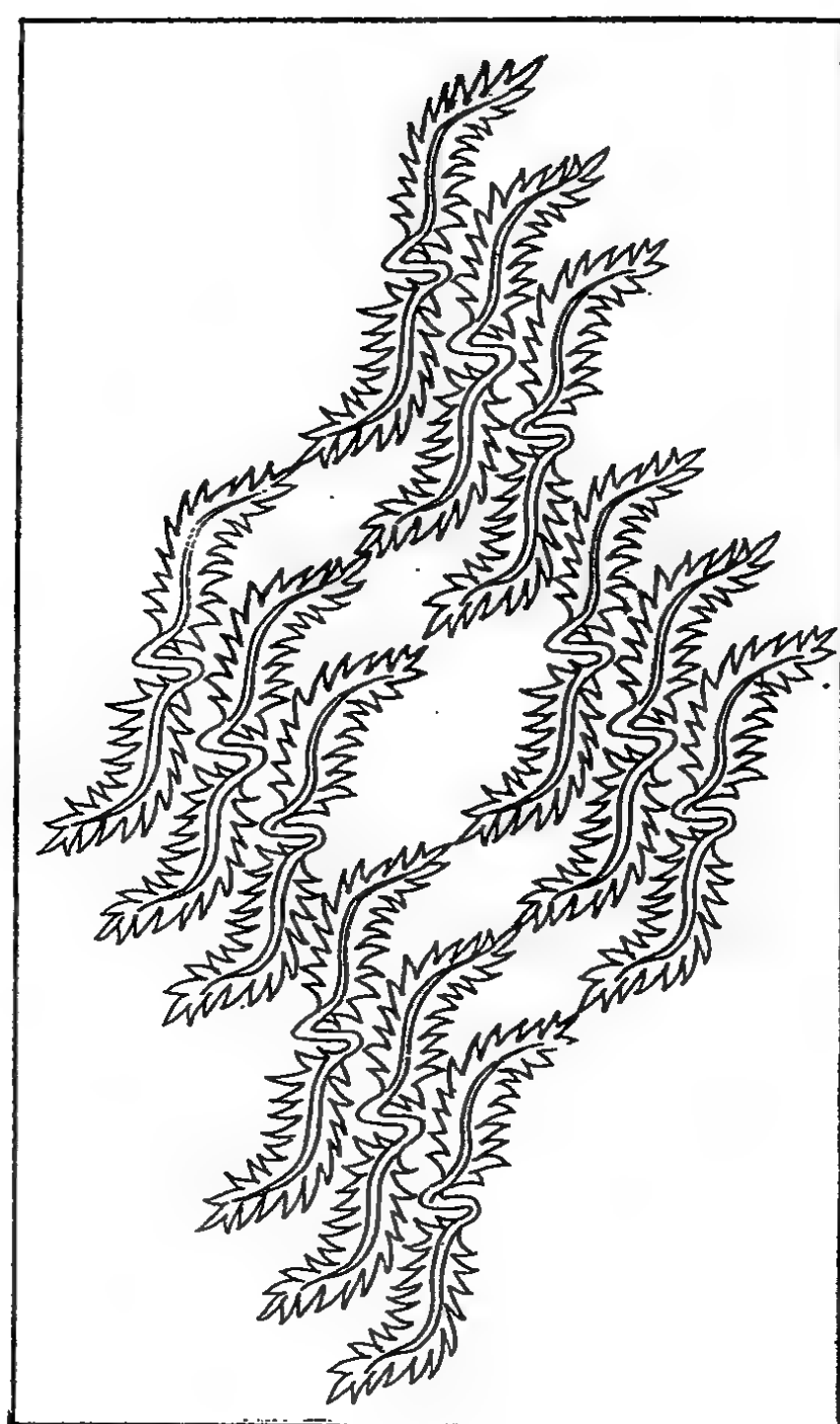


شكل رقم (١٨٧)

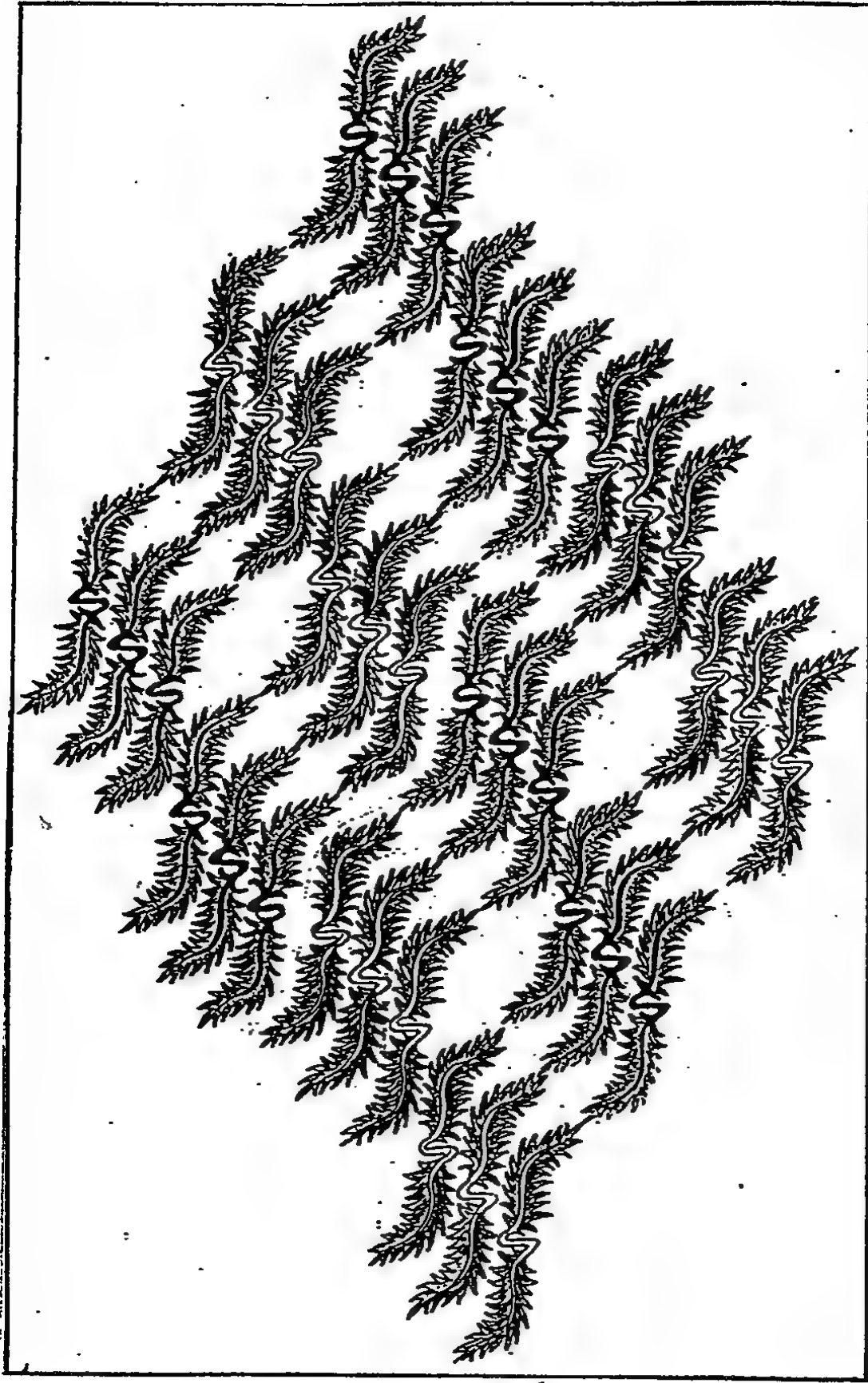
- ٤- تصميمات اعتمدت على المستطيلات الجذرية :
- تصميمات تعتمد على أساس شبكية هندسية مركبة من مستطيلات $\sqrt{2}$ للورقة النخيلية
كما يتضح في الأشكال أرقام (١٨٨)، (١٨٩)، (١٩٠).



شکل رقم (۱۸۸)



شکل رقم (۱۸۹)



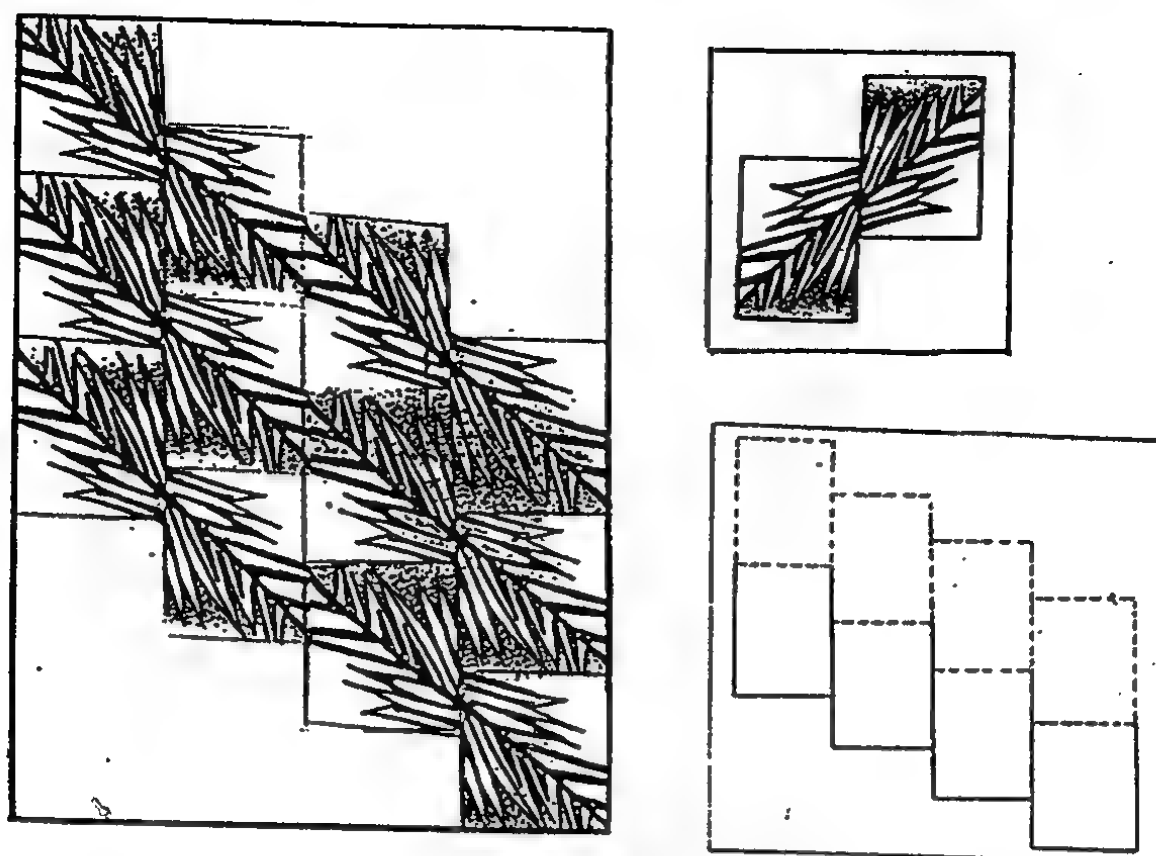
شكل رقم (١٩٠)

-تصميمات اعتمدت على أساس شبكية هندسية مركبة من مستطيلات $\sqrt{5}$ لجزء من الورقة النخيلية الريشية، كما في نظام البناء التتابعى، مع التنويع فى استخدام الخطوط والظلال وأساليب التكرار، كما يتضح في الأشكال (١٩١)، (١٩٢)، (١٩٣).

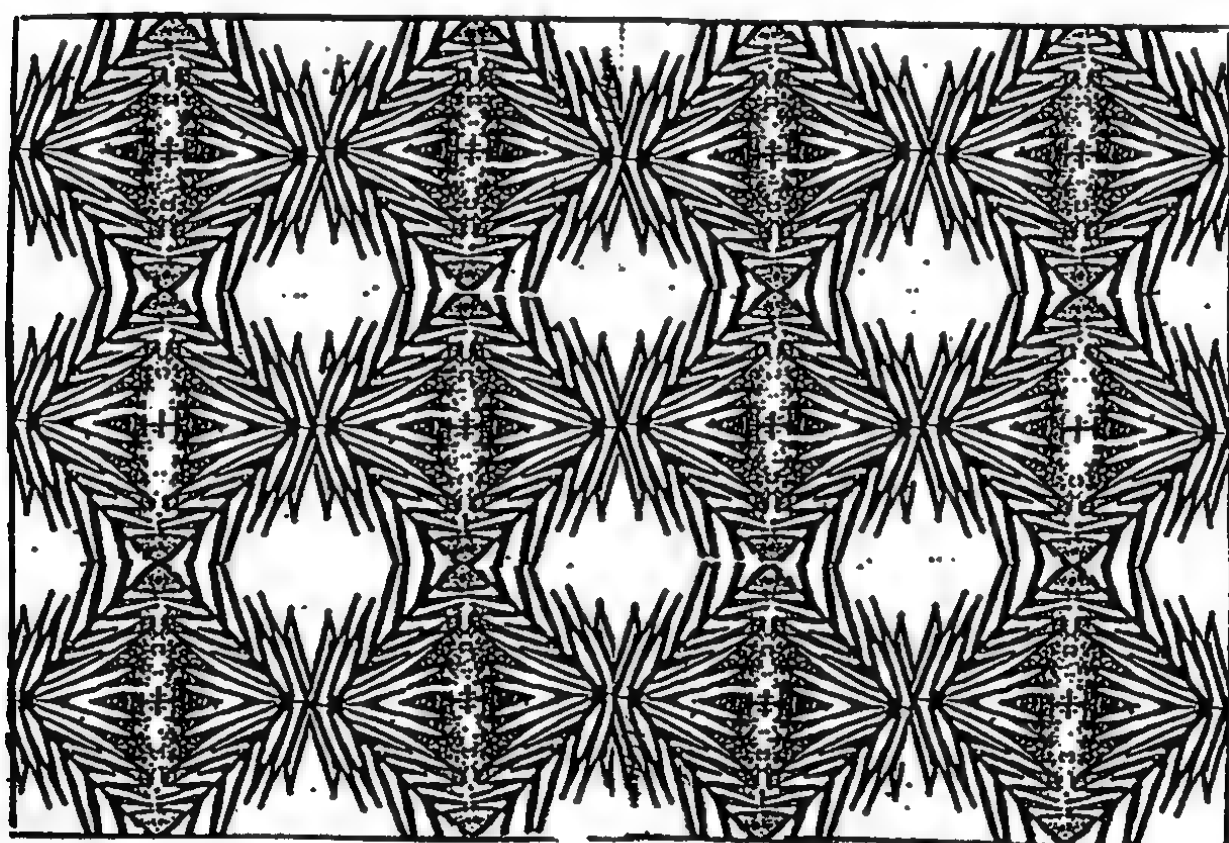
٥- تصميمات اعتمدت على تطويع جزء أو عنصر داخل أشكال هندسية :

- تصميمات تعتمد على تطويع شطر طولى من الورقة النخيلية الريشية لتتواءم مع شكل الدوائر المتقاطعة، حيث قامت الباحثة بتصغيرها وإخضاعها داخل الشكل الدائرى. كما يتضح فى الشكل رقم (١٩٤). ثم قامت بتكراره داخل مربع مساحته $3,4 \times 3,4$ سم، تم تقسيمه إلى أربعة مربعات مساحة كل مربع $3,5 \times 3,5$ سم، مما أدى إلى تغير شكل التصميم عن حالته

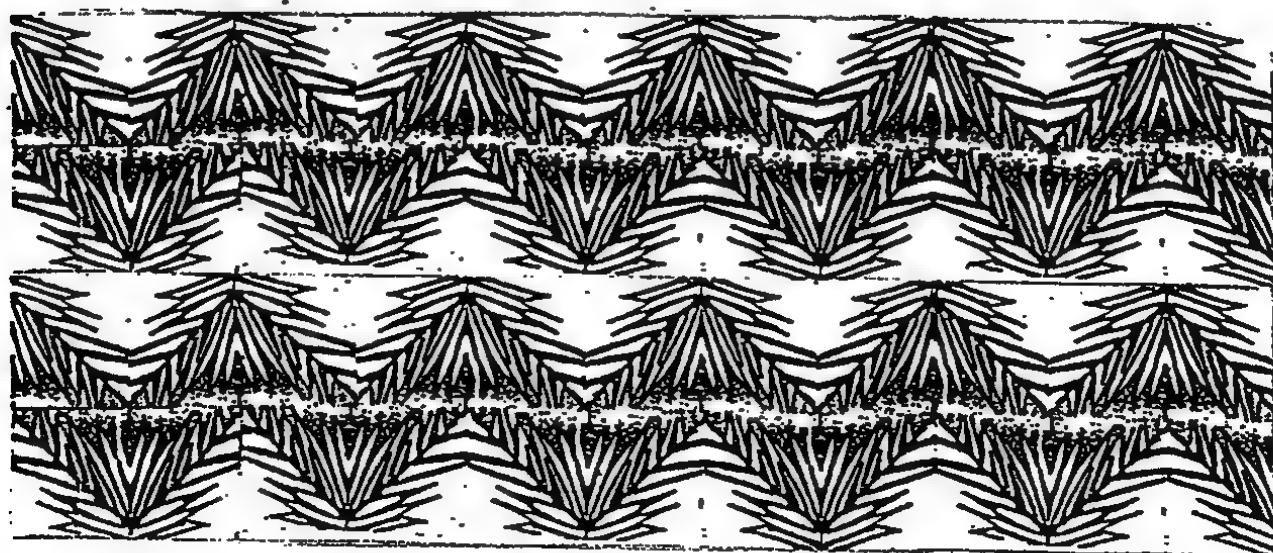
الأول،ى ونتج عن ذلك علاقة جديدة فى وحدة الشكل. كما يتضح فى الشكلين رقمى
(١٩٥) و(١٩٦).



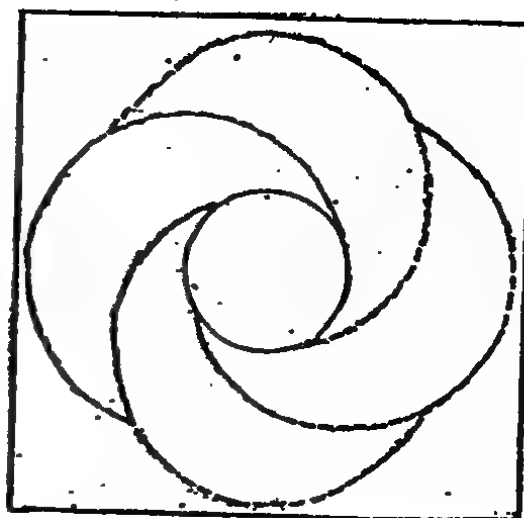
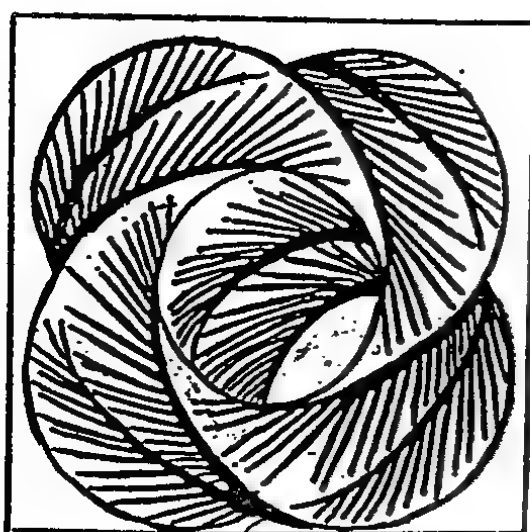
شكل رقم (١٩١)



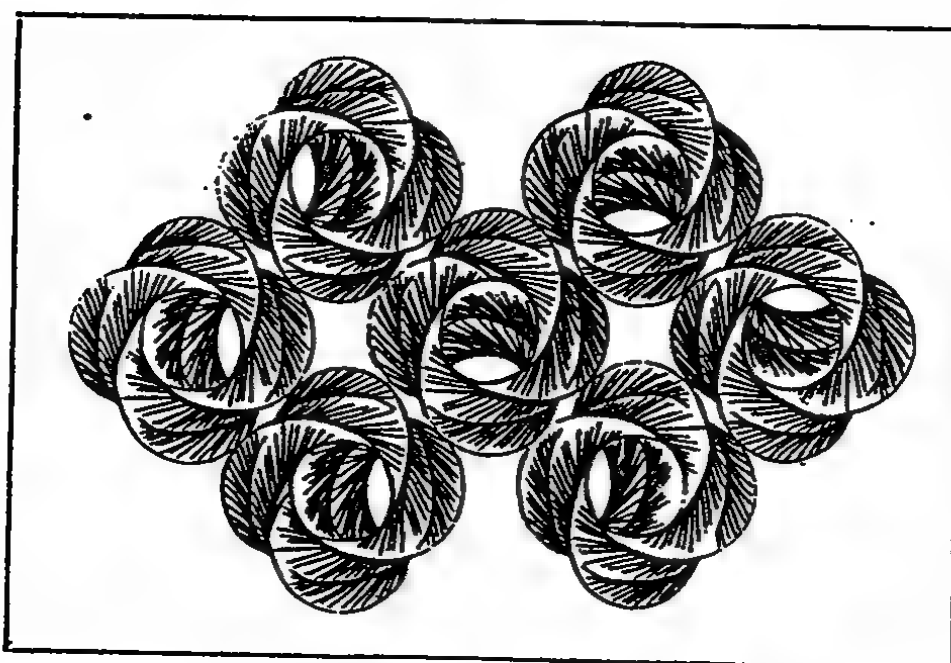
شكل رقم (١٩٢)



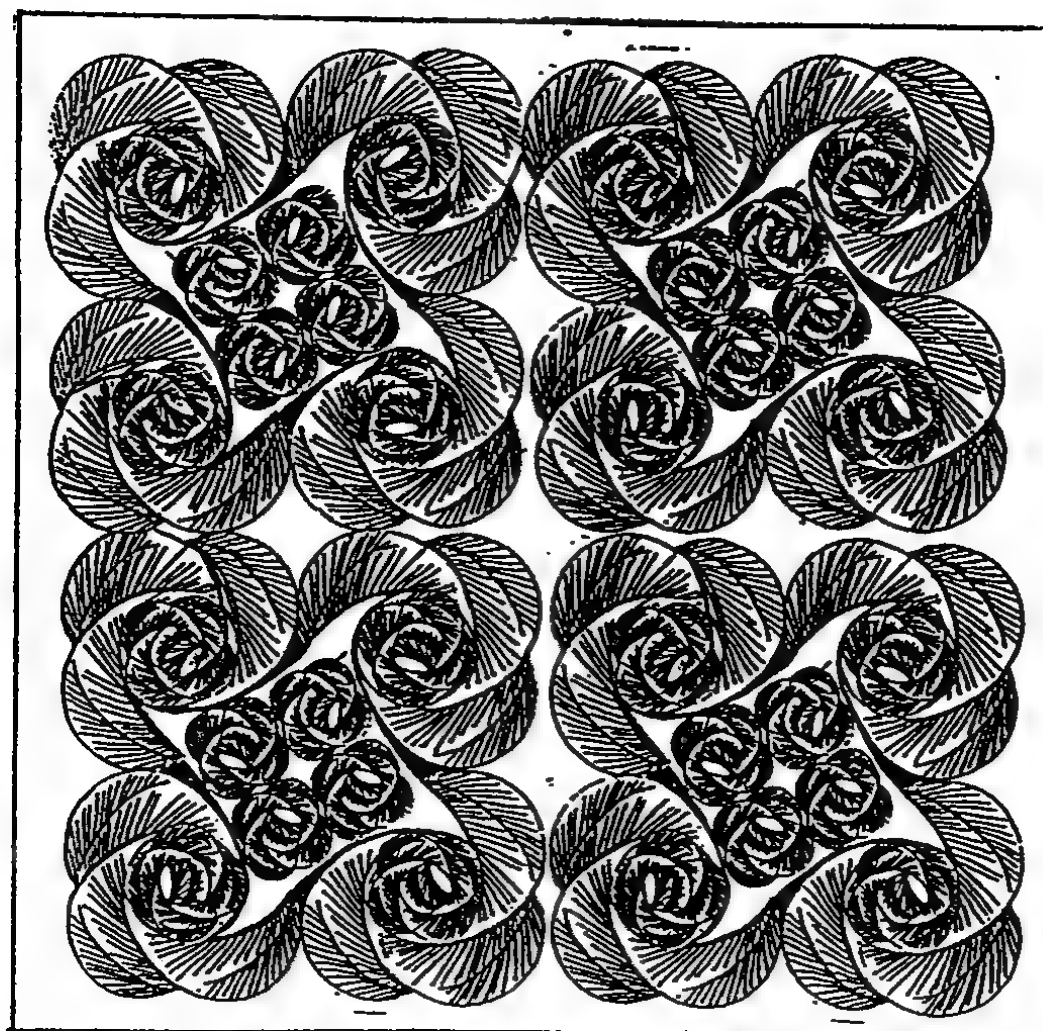
شكل رقم (١٩٣)



شکل رقم (۱۹۴)

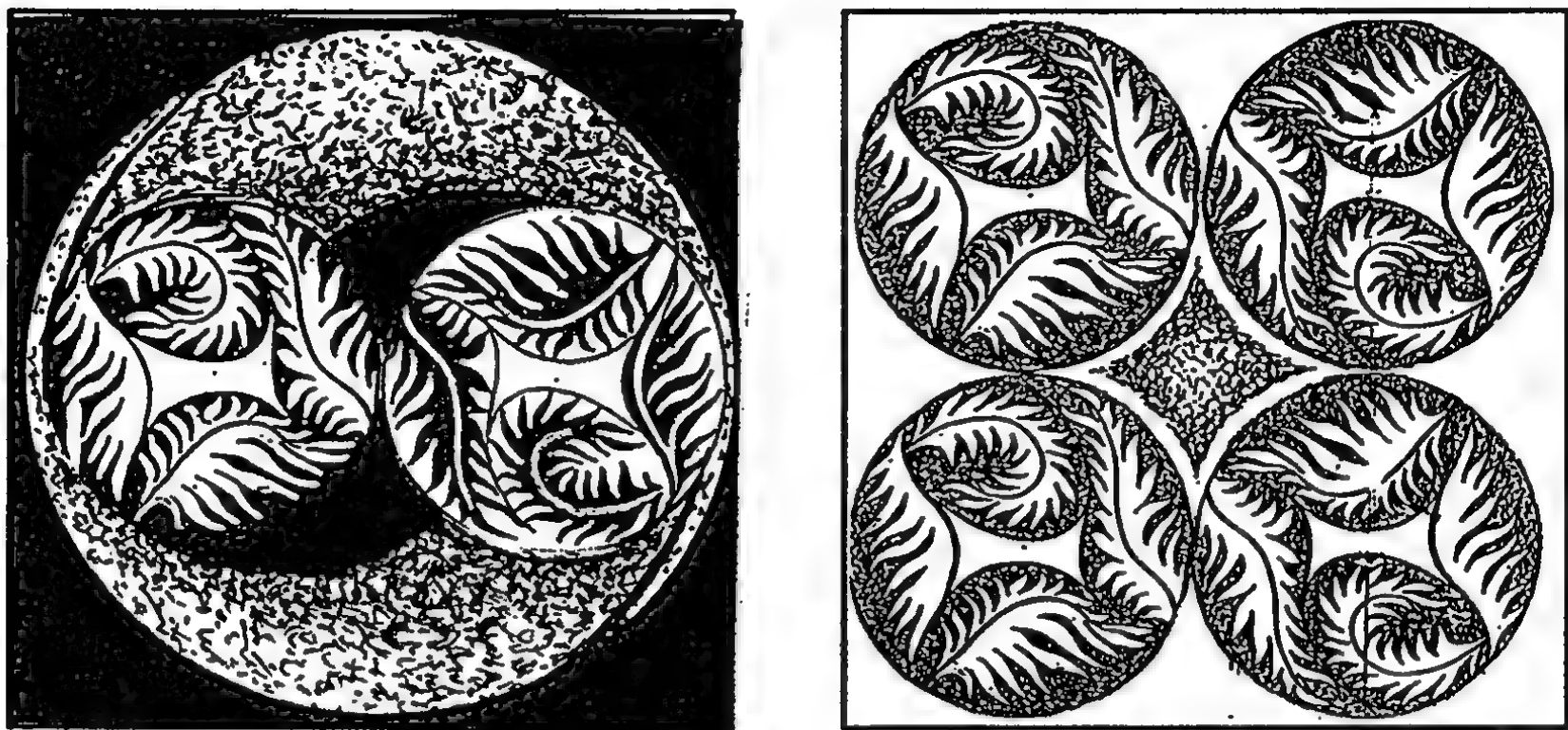


شکل رقم (۱۹۵)



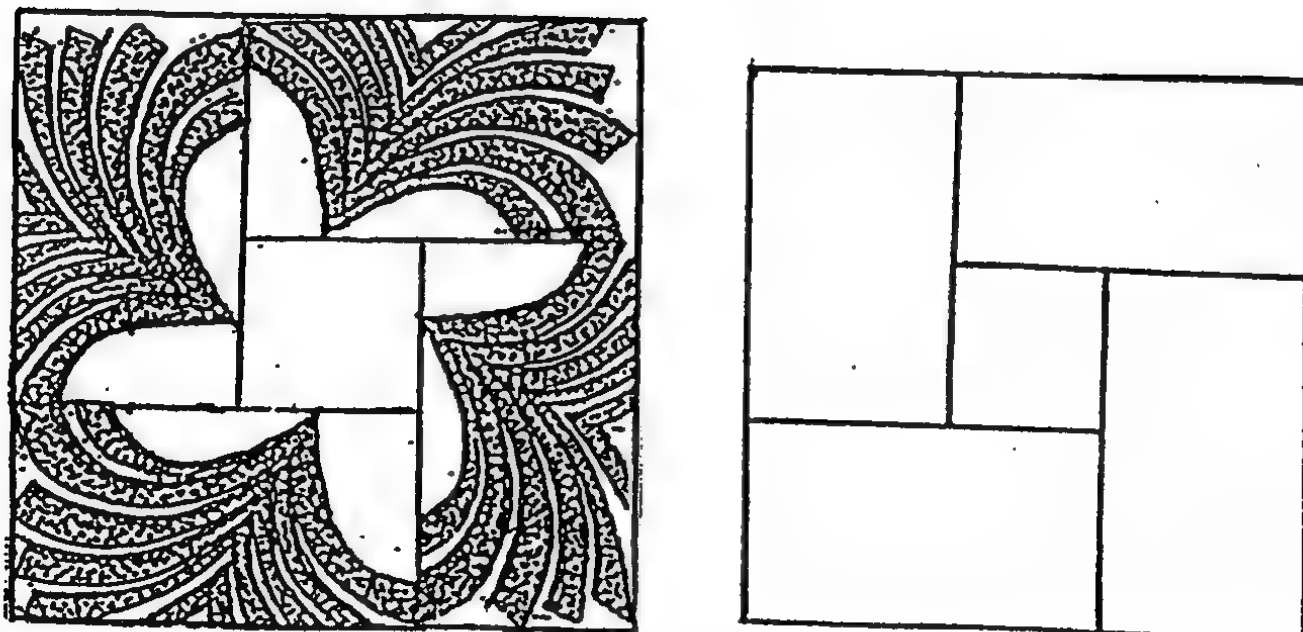
شکل رقم (۱۹۶)

- تصميمات اعتمدت على تطويع الوريقات النخيلية الريشية لتتواءم مع تكوين الدوائر المتماصة، ومن خلال ذلك حاولت الباحثة إبراز قيم فنية من خلال عملية التطويع، ظهرت في التبادل بين الشكل والأرضية بإضافة بعض الملامس، مما أعطى التكوين وحدات تشكيلية أدى نظام توزيعها إلى رؤية اتجاهات حرة نحو اليمين واليسار. كما يتضح في الشكل رقم (١٩٧).

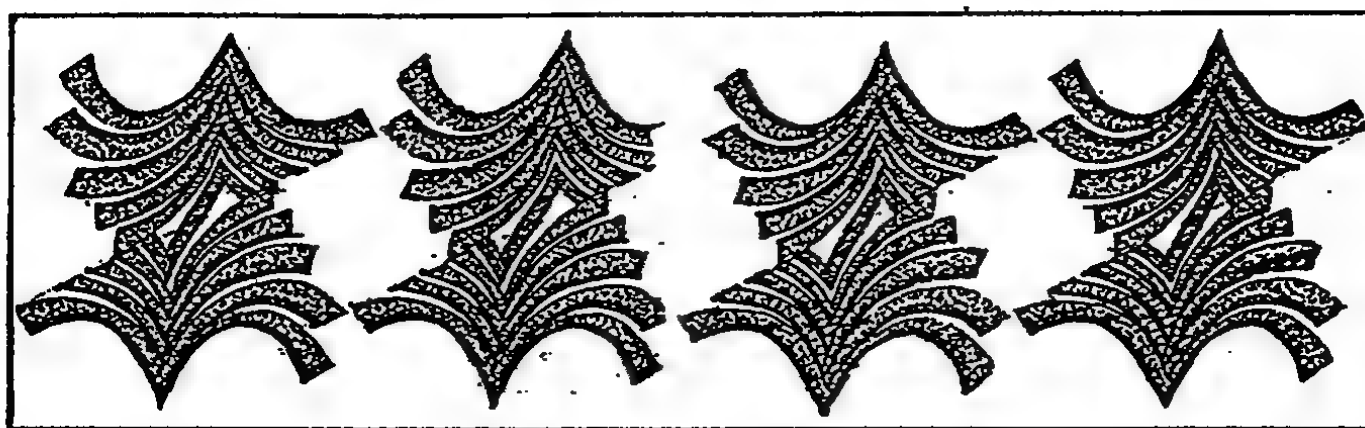


شكل رقم (١٩٧)

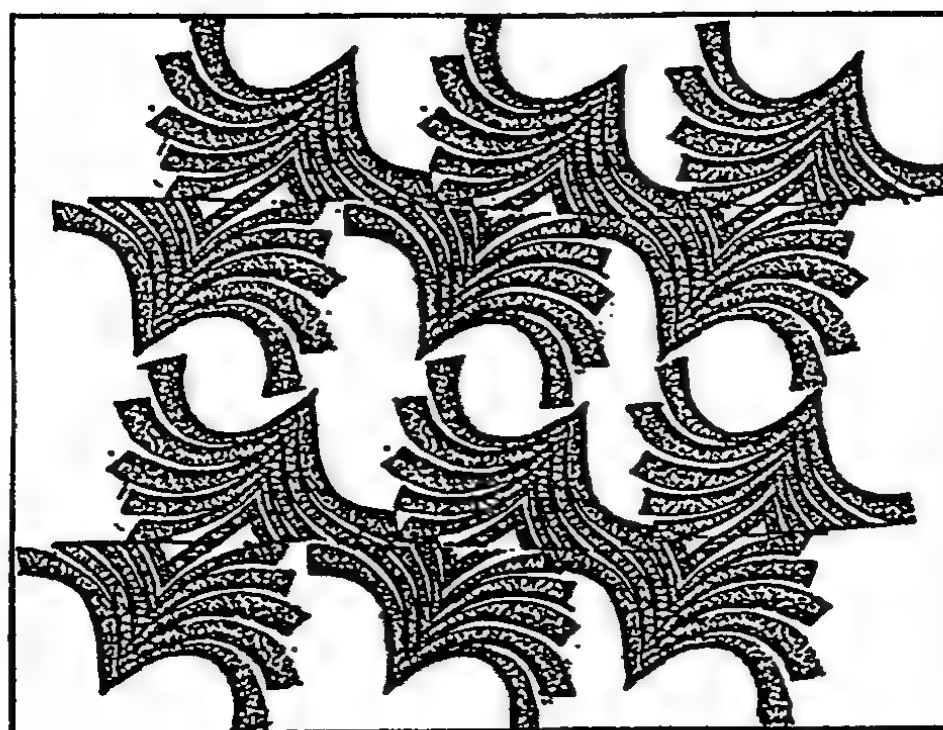
- تصميمات اعتمدت على تطويع الورقة النخيلية الريشية بداخل مستطيل $\sqrt{3}$ على نظام المفروكة الإسلامية في تكرار متنوع ومتبادل، كما يتضح في الأشكال أرقام (١٩٨)، (١٩٩)، (٢٠٠)، (٢٠١).



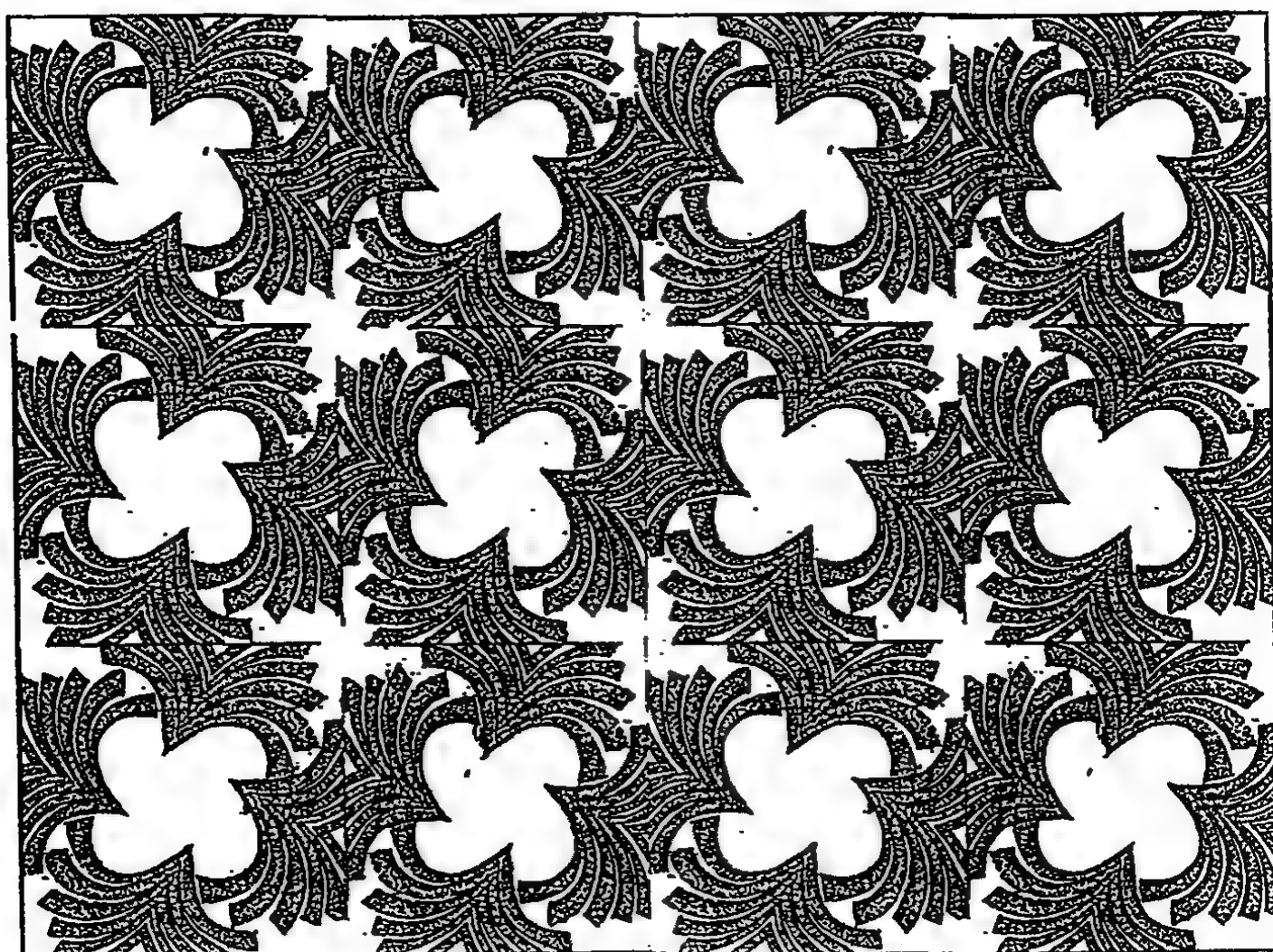
شكل رقم (١٩٨)



شکل رقم (۱۹۹)



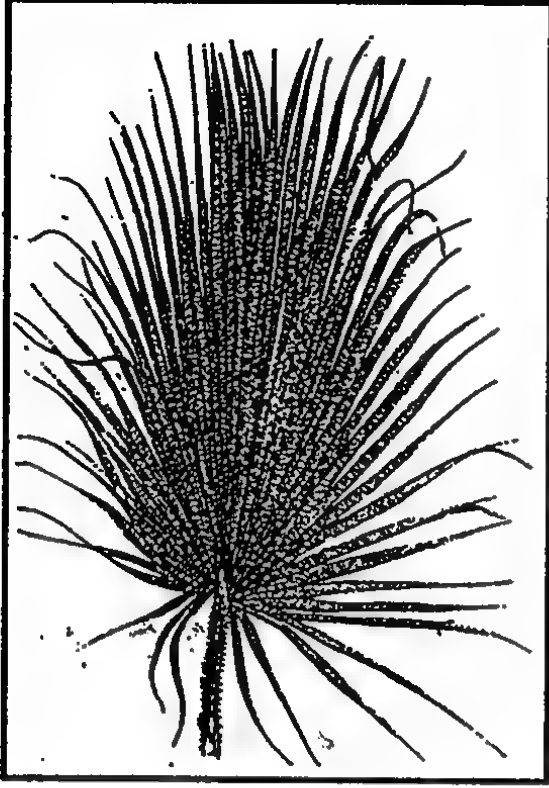
شکل رقم (۲۰۰)



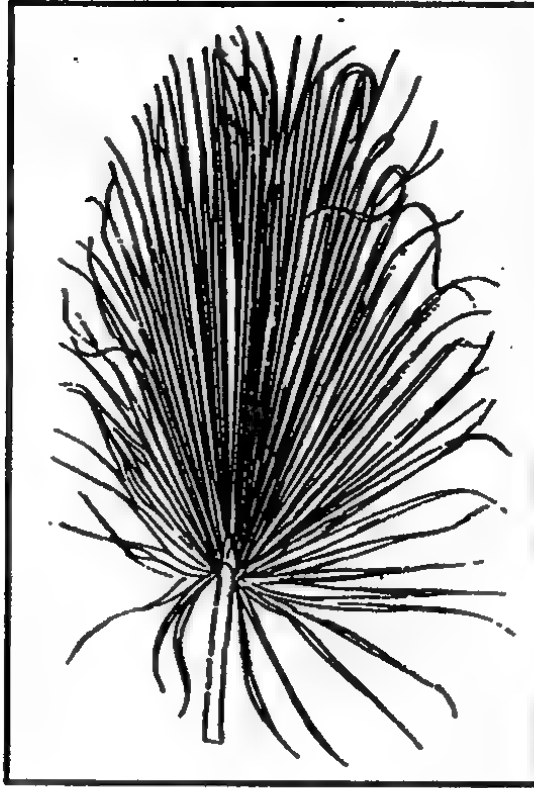
شکل رقم (۲۰۱)

ثانيا : الورقة النخيلية المروحية

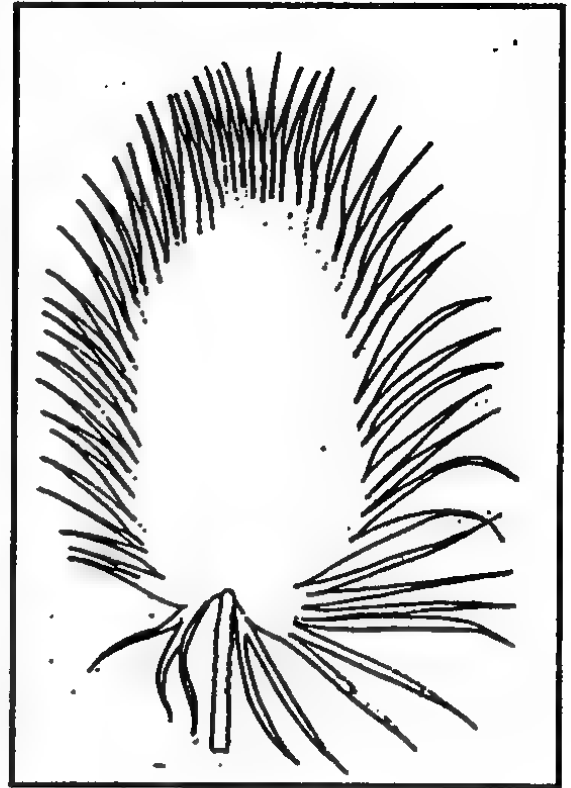
أ- دراسة الورقة النخيلية المروحية للتعرف على نظام الخط الظاهري في الطبيعة كما يتضح فى الأشكال أرقام (٢٠٢)، (٢٠٣)، (٢٠٤).



شكل رقم (٢٠٤)
نظام الخط التركيبي الظاهري



شكل رقم (٢٠٣)
نظام البناء التتابعى



شكل رقم (٢٠٢)
نظام الخط المحيطي الظاهري

١- نظام الخط المحيطي الظاهري للورقة النخيلية المروحية، وهو نظام الخط في مسار حركي متناغم في حركة إيقاعيه، تنطلق العين معها في رحلة متصلة دون انفصال، يتحرك الخط حول هيئة الورقة مشكلاً نظاماً متنوعاً من إيقاع الطبيعة، فيتيسر لها بلوغ نظام للشكل الكلي وتمثله في مفردة تشكيلية جديدة كما يتضح في شكل رقم (٢٠٢).

٢- نظام البناء التتابعى للورقة النخيلية المروحية، يكشف هذا النظام عن أنماط خطية كالخط المنحني، والمتماوج، والدائري، نتجت من نهايات أطراف الورقة النخيلية المروحية المشقوقة المتدلية المتشابكة كنظم خطية حركية غير منتظمة، الأمر الذى يؤدي إلى تأثير بصري على الإحساس بالإيقاع والحركة في الرؤية من خلال اختلاف الكثافة الخطية داخل المساحات المتنوعة، كما يكشف عن علاقات خطية تساعد على إظهار علاقات تشكيلية برؤى جديدة. كما يتضح في شكل رقم (٢٠٣).

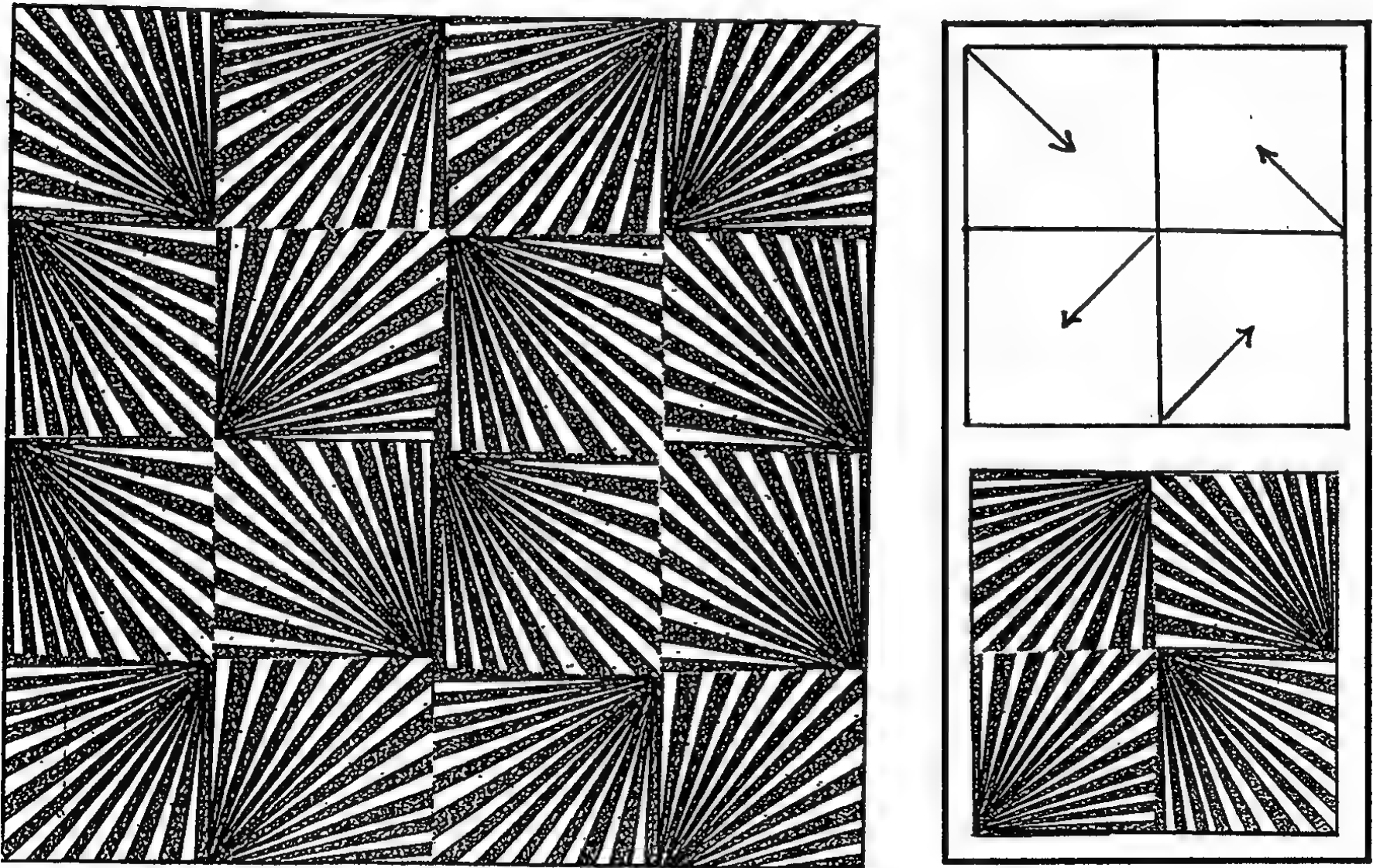
٣- نظام الخط التركيبي الظاهري : للورقة النخيلية المروحية، يتضح من خلاله النظام الإشعاعي عبر الخطوط المنطلقة من نقطة واحدة تشكل حدوداً للخويصات الملتحمة في اتجاه رأسي يعبر عن الاستمرار أو اللانهاية.

كما يلاحظ في نهاية أطرافها زوايا متنوعة نتجت من خلال انفراج أطرافها المشقوقة بأطوال متفاوتة. كما يتضح في شكل رقم (٢٠٤)

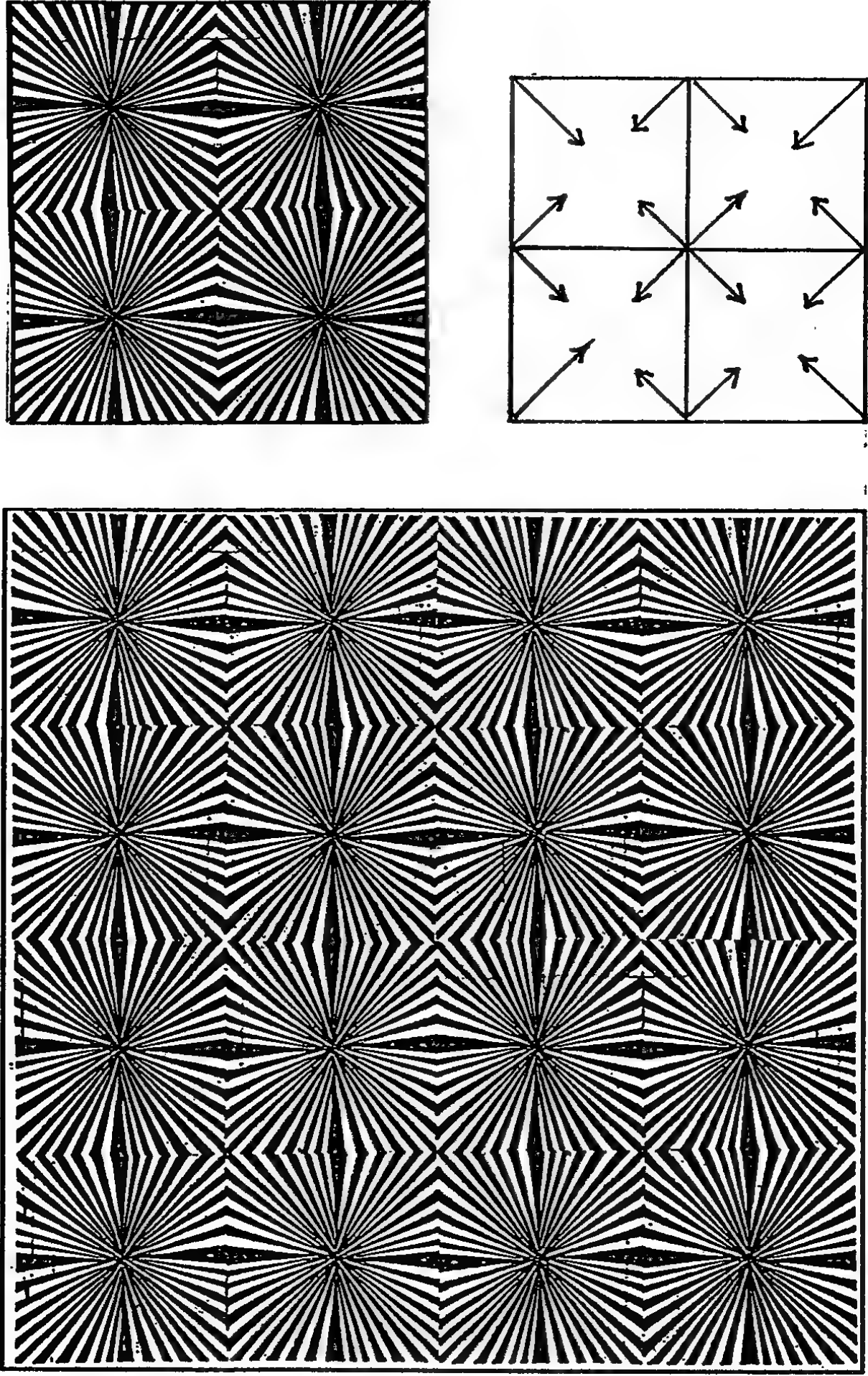
وقد قامت الباحثة بدراسة الورقة النخيلية المروحية لتوضيح نظام الخط والمساحة والعلاقات التشكيلية للشكل الظاهري، ونظام البناء التساهي، ونظام الخط المحيطي الظاهري، بهدف إدراك القيم الجمالية كمدخل لتنظيم علاقات الأشكال والوصول إلى تصميمات جديدة.

ب - وفيما يلي عرض لبعض التصميمات التي نفذتها الباحثة من خلال بعض المداخل :

- تصميمات اعتمدت على التكرار لقطاع مأخوذ من الورقة النخيلية المروحية يوضح نظام الخط الإشعاعي في أربعة مربعات مساحة المربع 4×4 سم، حيث حقق من خلال علاقة الخطوط مع بعضها البعض ترابطاً وتآلفاً، بما جعل العين تتحرك داخل التصميم متبعة اتجاهات الخطوط في حركة مستقيمة رأسية منبثقة من نقطة، ثم تنفرج حتى تصل إلى نقطة التجمع، تقابلها حركة الخطوط في اتجاه عكسي، لتلتقي معا وكأنها رد فعل للحركة الأولى. هذه الحركات الأربع باستمرار إدراكها وإحداثياتها وتكرارها تحقق حركة إيقاعية في تناغم بصري. كما يتضح في الشكلين رقمي (٢٠٥)، (٢٠٦).

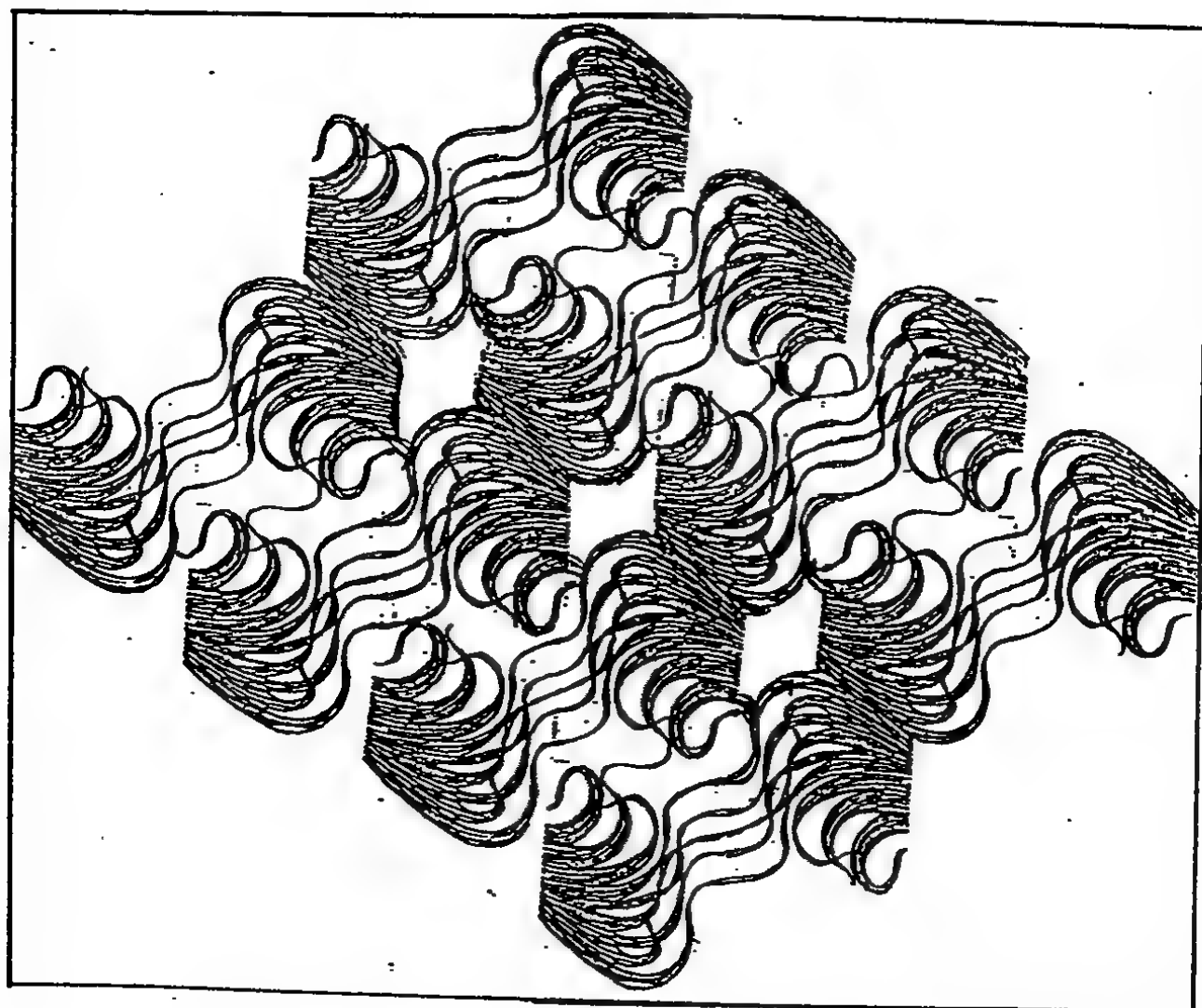
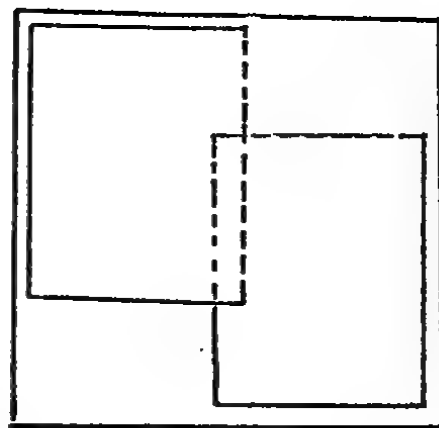
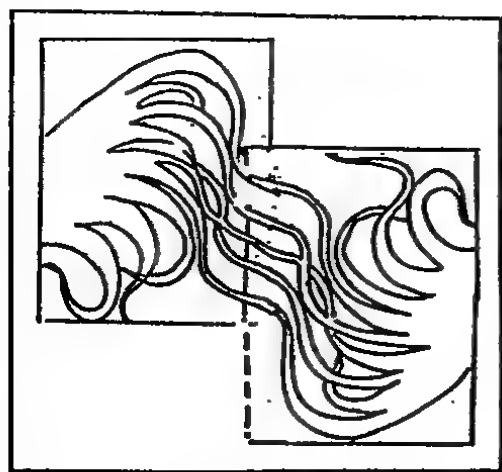


شكل رقم (٢٠٥)

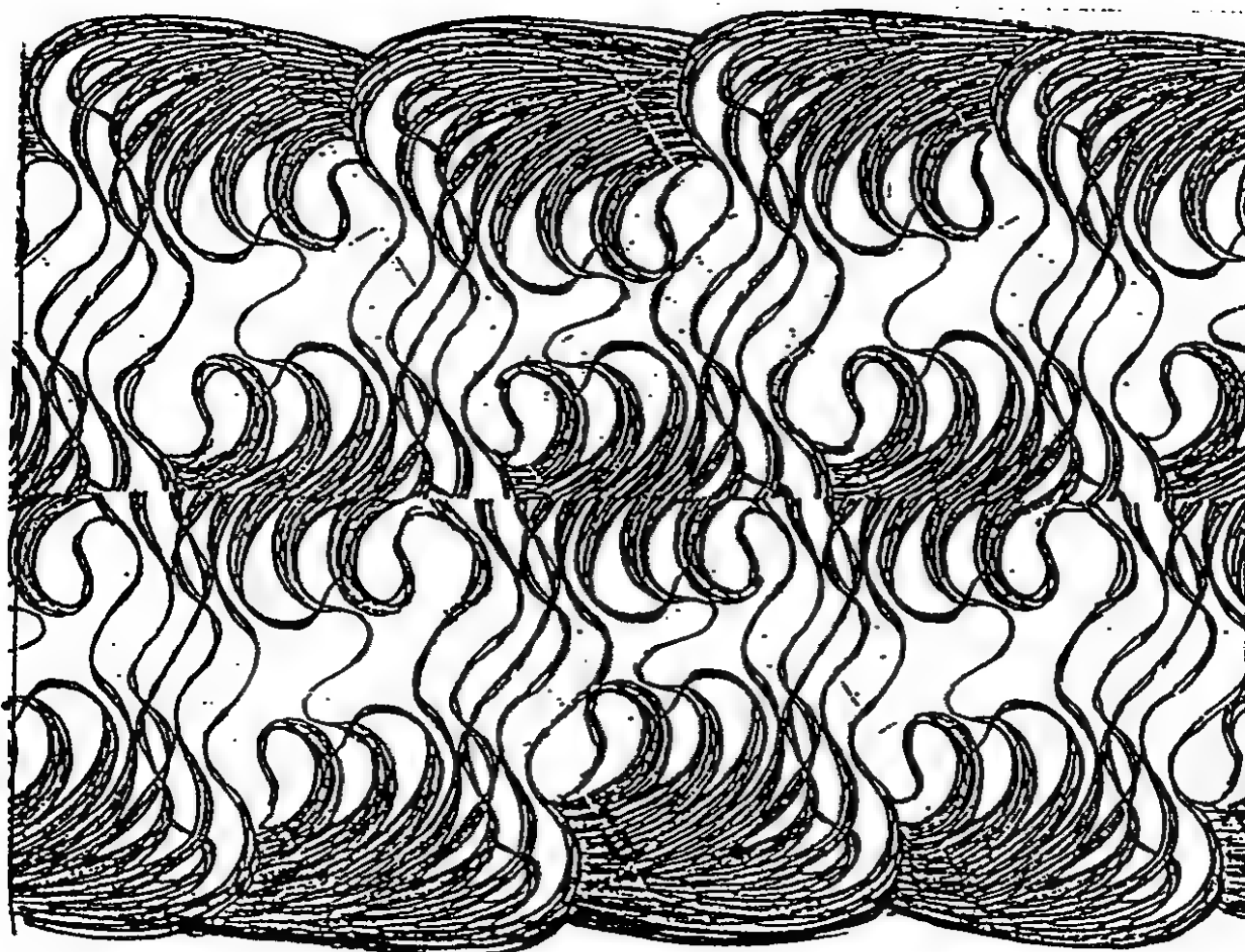


شكل رقم (٢٠٦)

- تصميمات اعتمدت على التكرار لقطاع مأخوذ من الورقة النخيلية المروحية يتضح فيه نظام العلاقات الخطية داخل مستطيل (٧، ٤)، ويلاحظ حركة القطاع المستخدم في التصميم وماله من تأثير في الإحساس بالحركة لاحتوائه على أنواع من الخطوط المتنوعة، كالمنحني والمتماوج والدائري، ويعكس هذا أحاسيس مختلفة باللمس نتيجة لاختلاف الأشكال والعلاقات بين جزء وآخر، بما يحقق الاتزان والوحدة في الشكل. كما يتضح في الشكلين رقمي (٢٠٧)، (٢٠٨).

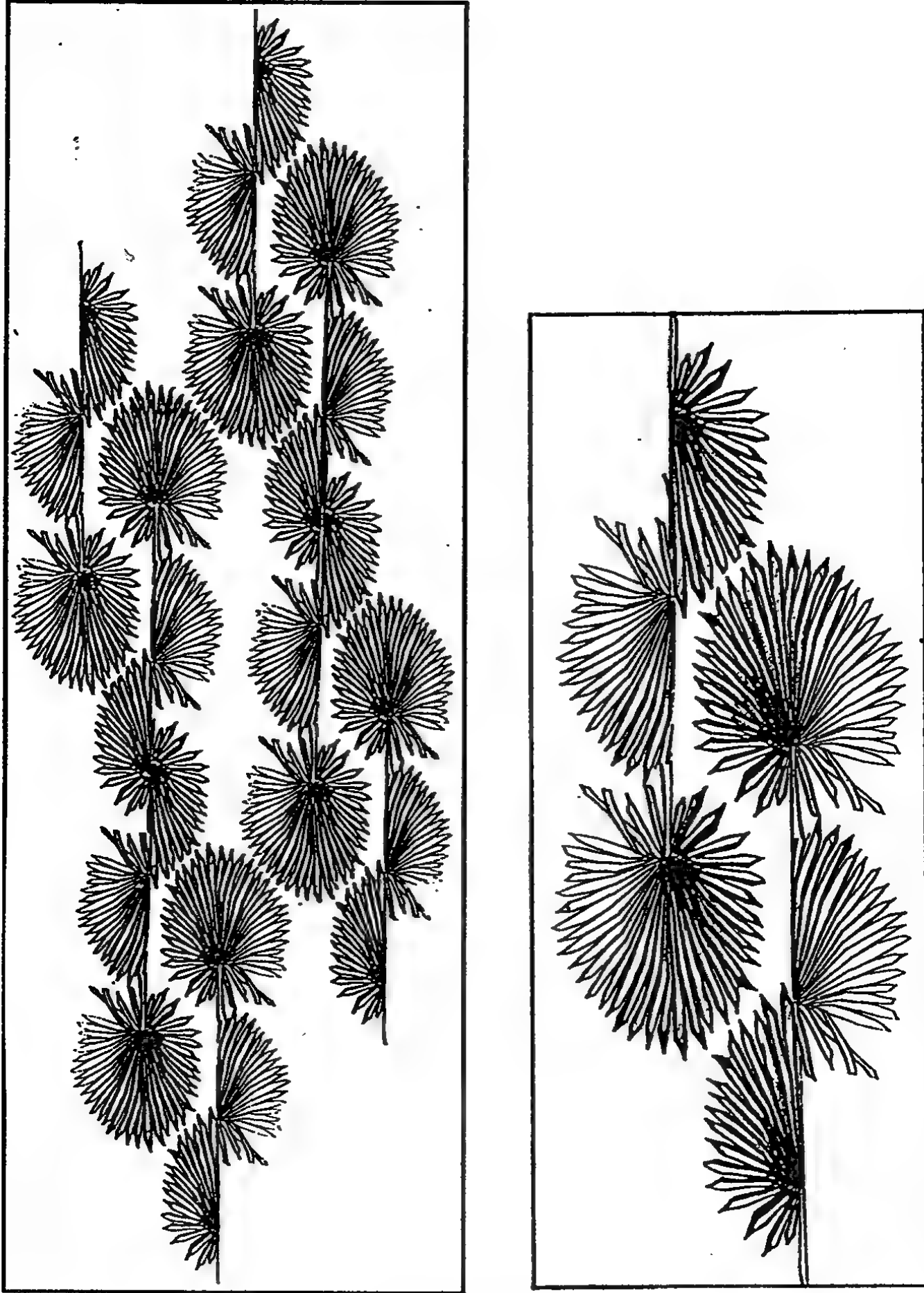


شکل رقم (۲۰۷)



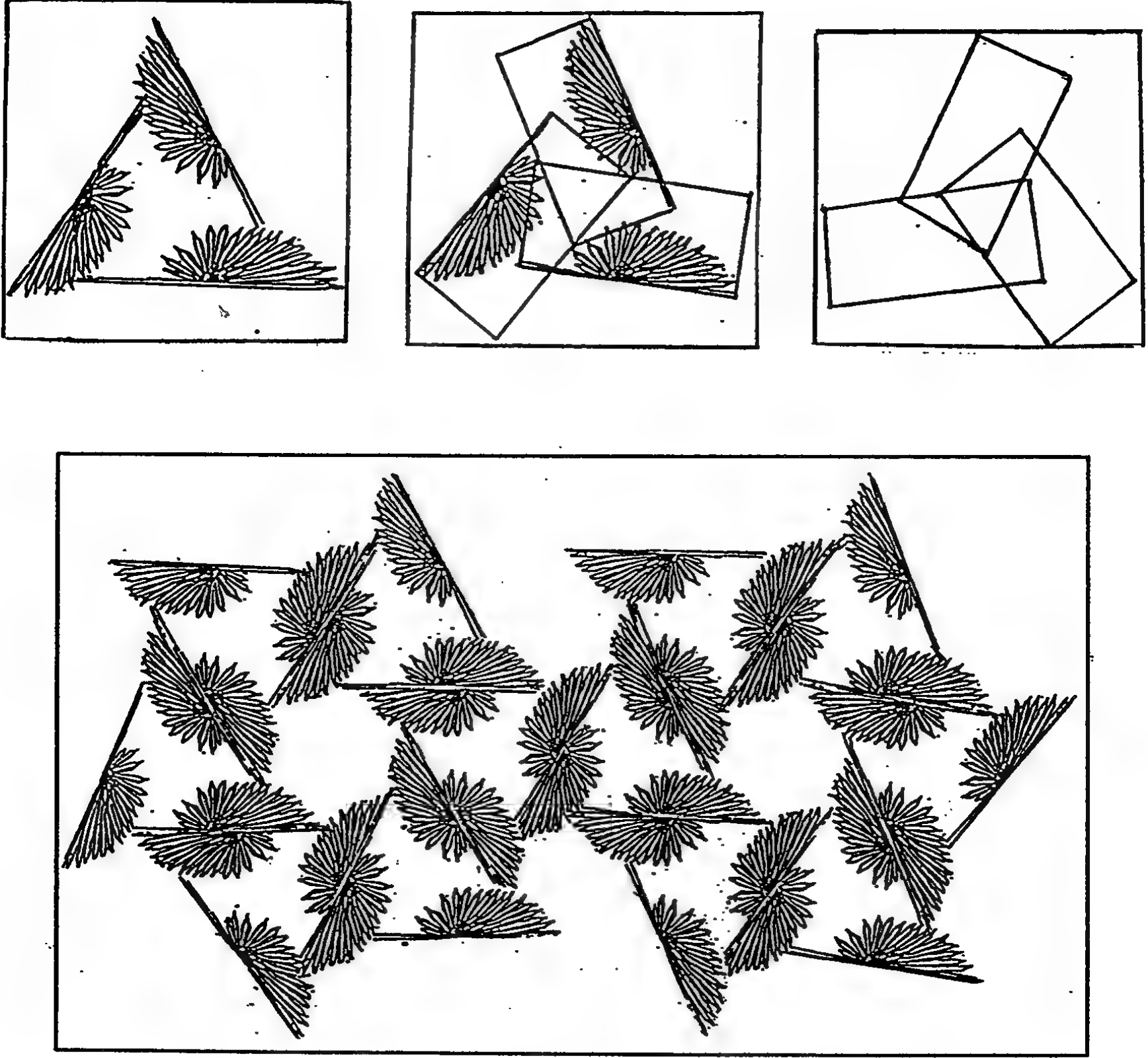
شکل رقم (۲۰۸)

- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك للورقة النخيلية المروحية نتجت من شطر الوحدة إلى جزأين، وضع أحدهما في وضع رأسي والآخر في وضع منعكس، وتحرك أحدهما إلى أعلى والآخر إلى أسفل، حيث تماس الشطران ببعضهما البعض، فتتحقق من خلال ذلك علاقات تشكيلية جديدة، كما تحقق أيضاً من خلال استخدام الدرجات الظلية تباين في اللون الأسود والأبيض، يعبر عن التقابل بين النور والظلام، هذا التزديد اللوني أوجد نوعاً من الاتزان في التصميم. كما يتضح في الشكل رقم (٢٠٩).



شكل رقم (٢٠٩)

- تصميمات اعتمدت على مستطيلات $\sqrt{3}$ لنصف الورقة النخيلية المروحية في ثلاثة مستطيلات متراكبة، تدور في اتجاه دائري عكس عقارب الساعة، بحيث يقطع كل منها الآخر، ويتج عن هذا التقاطع مثلث متساوي الأضلاع. حيث قامت الباحثة بتكرار المثلث دائرياً مكونة شكلاً سداسياً كما يتضح في الشكل رقم (٢١٠).

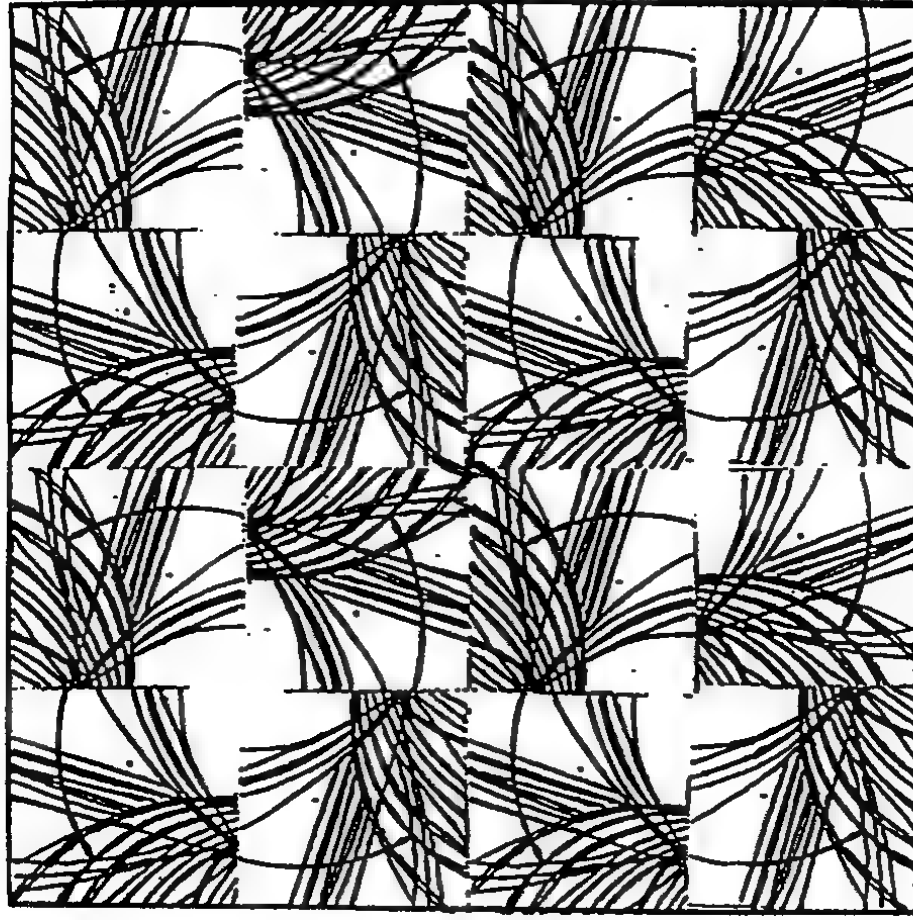


شكل رقم (٢١٠)

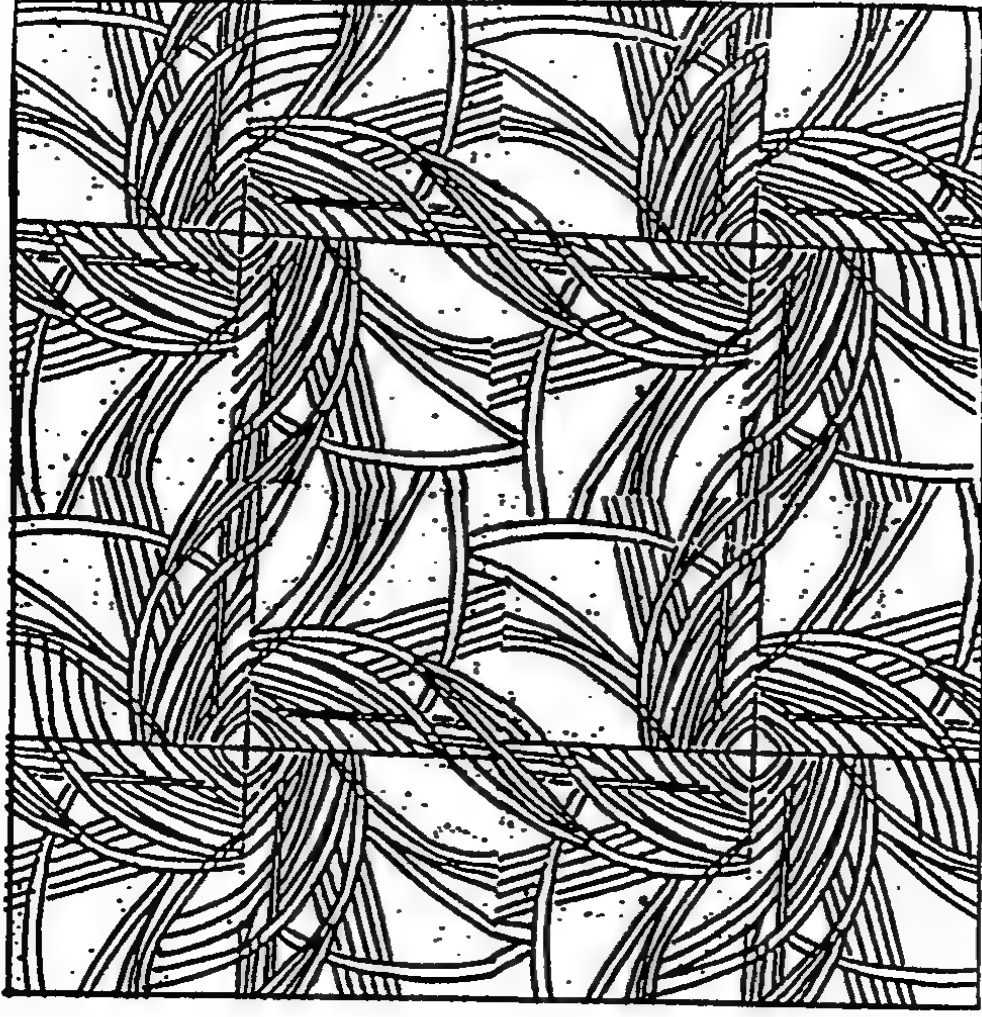
بعد أن استعرضت الباحثة بشئ من التفصيل الخطوات التي اتبعتها في تناولها للسعة - كأحد العناصر المختارة من أشجار النخيل - بهدف بيان توضيح إمكانية الحصول على تصميمات زخرفية متنوعة. تعرض فيما يلي باقي الأجزاء ولكن بشئ من الإيجاز منعاً للإطالة والتكرار، من خلال المدخل الستة السابق تحديدها.

ثالثاً : العرجون

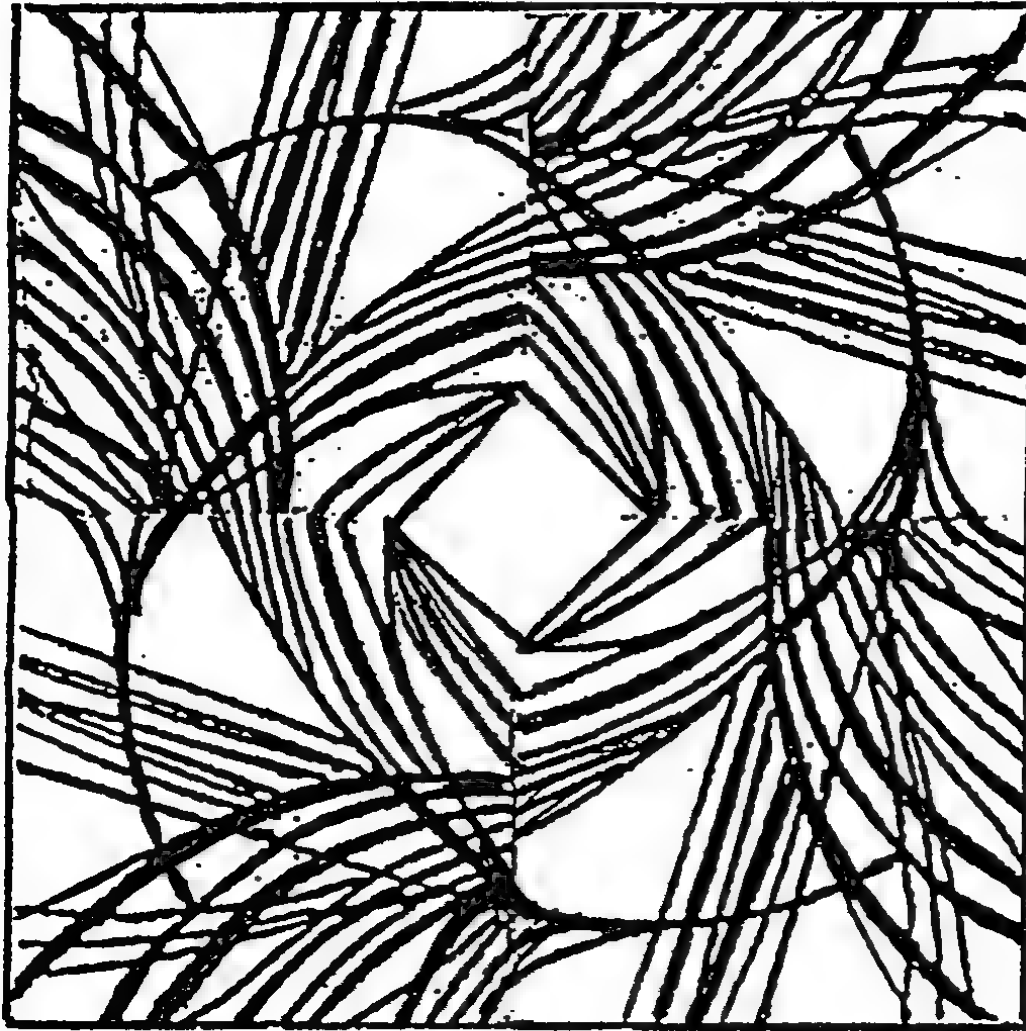
- تصميمات اعتمدت على الشبكية المربعة البسيطة لقطاع من العرجون يتضح فيه نظام التركيب البنائي الظاهري في الطبيعة. حيث رسم القطاع في مساحة مربعة $7,6 \times 7,6$ سم قسمت إلى مربعات كل مربع $1,9 \times 1,9$ سم، ونتيجة للتحريك على سطح التصميم ينتج النظام العام حيث يحتوي على عدة نظم تنوعت بتنوع الوضع للمسارات مما جعل العين تتحرك في استمرارية دون توقف. كما يتضح في الأشكال أرقام (٢١١)، (٢١٢)، (٢١٣).



شكل رقم (٢١١)

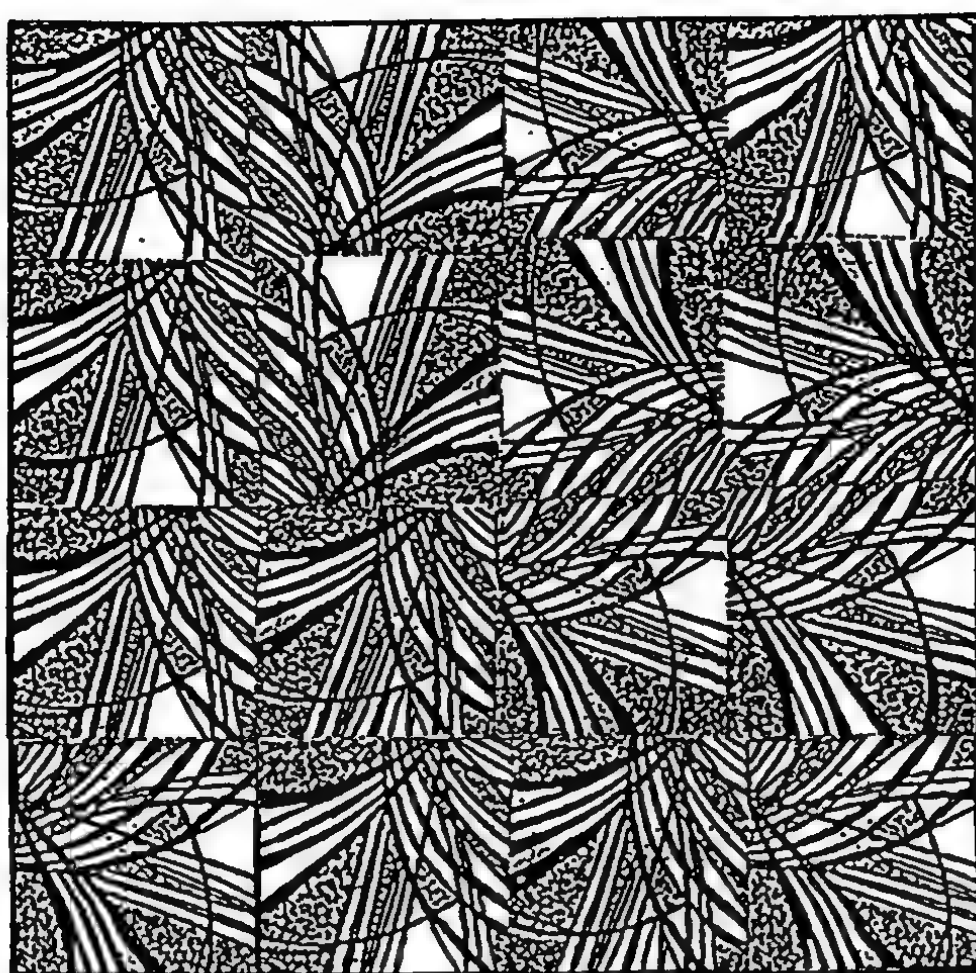


شكل رقم (٢١٢)

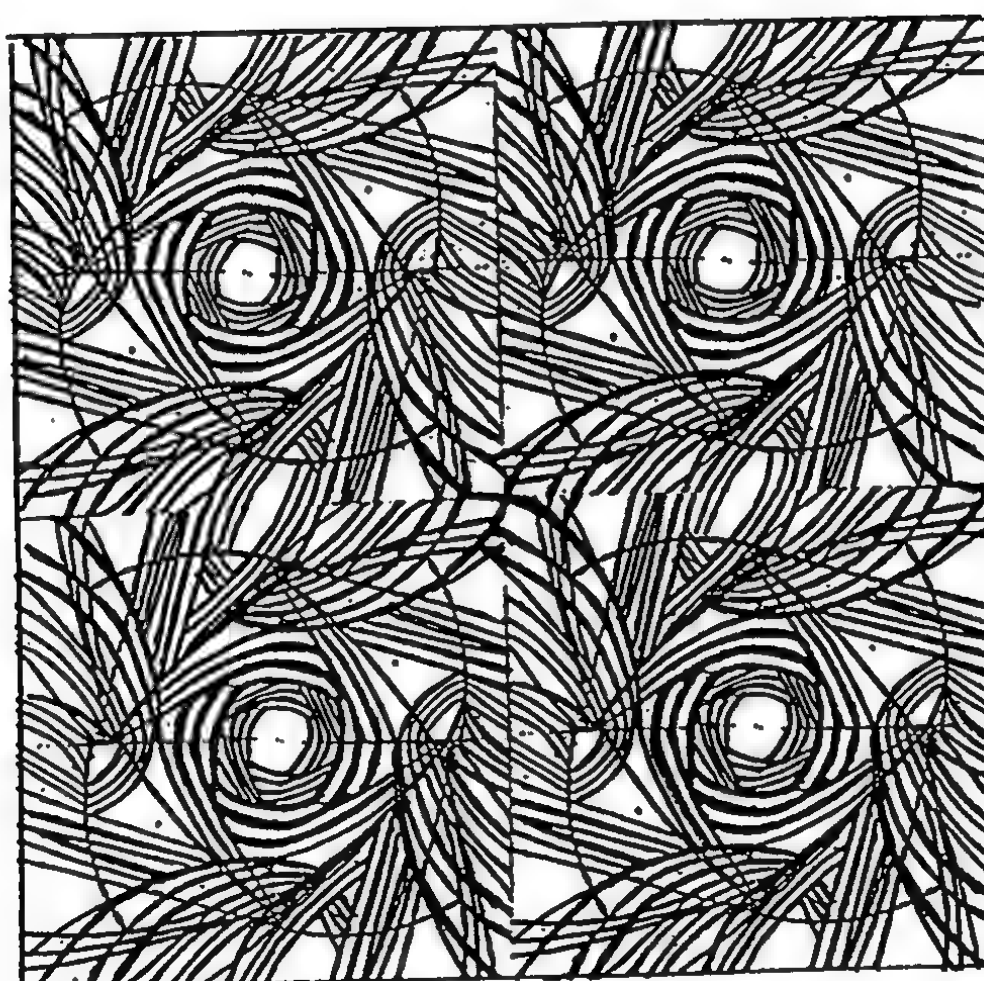


شكل رقم (٢١٣)

- تصميمات اعتمدت على التكرار المتنوع لنفس القطاع السابق من العرجون بنظام الخط المحيطي الظاهري في الطبيعة، مع إضافة بعض الملامس حيث تأخذ نظام الخطوط مسارات رؤية بصرية متنوعة تحقق نظماً إيقاعية متعددة في اتساق. كما يتضح في الشكلين رقمي (٢١٤)، (٢١٥).



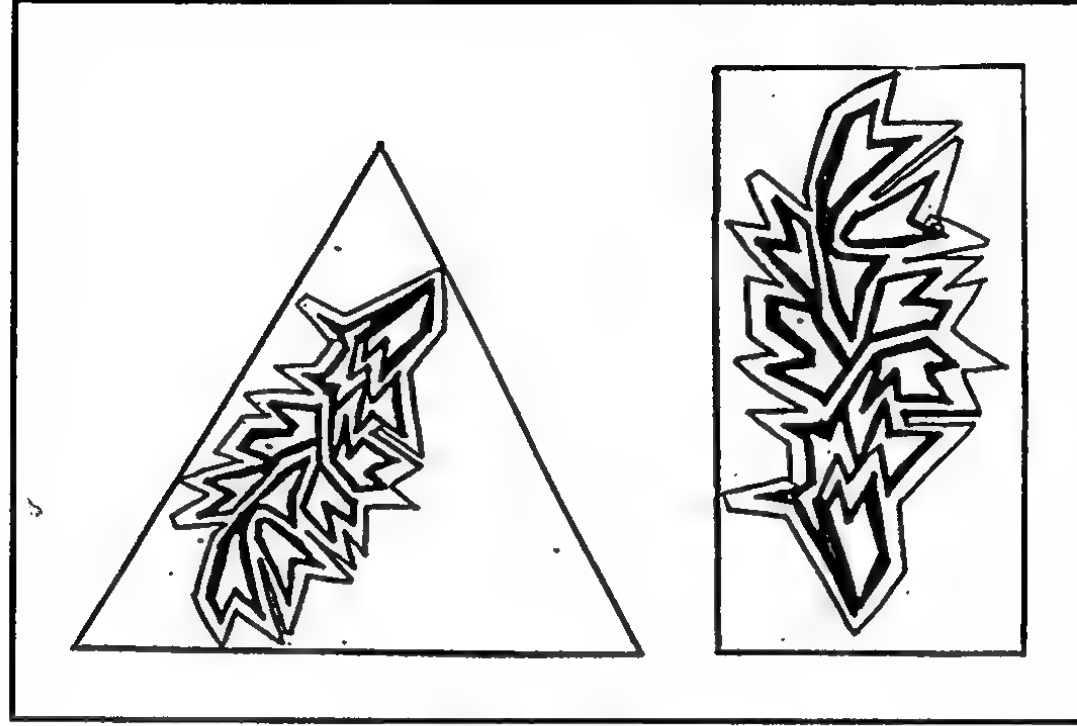
شکل رقم (۲۱۴)



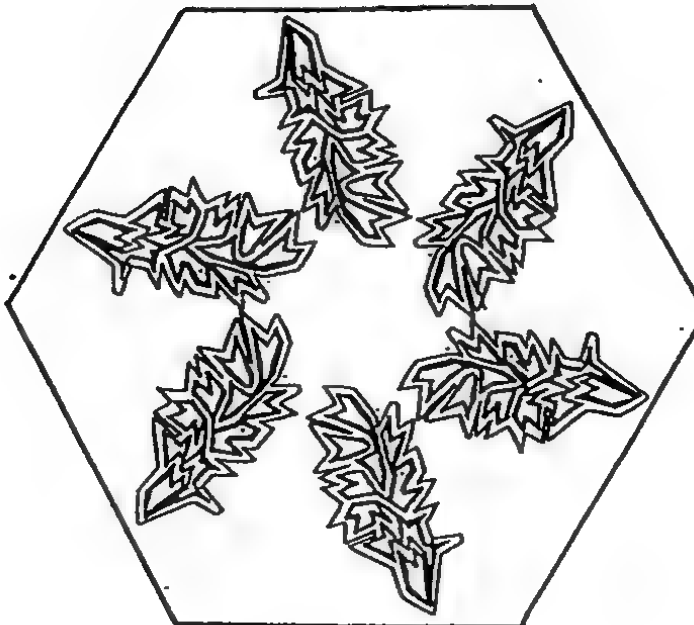
شکل رقم (۲۱۵)

رابعاً : الزهرة

- تصميمات اعتمدت على أساس شبكية هندسية مركبة من المثلثات المتساوية الأضلاع، طول كل ضلع منها ٣ سم، تشكل نموذجاً سداسياً للزهرة النخيلية في النظام البنائي الظاهري، حيث قامت الباحثة بأخذ قطاع من المجموعة الزهرية، وتم تكبيره ليصبح كلا جديداً في شكل جديد كما يتضح في الشكلين رقمي (٢١٦)، (٢١٧).

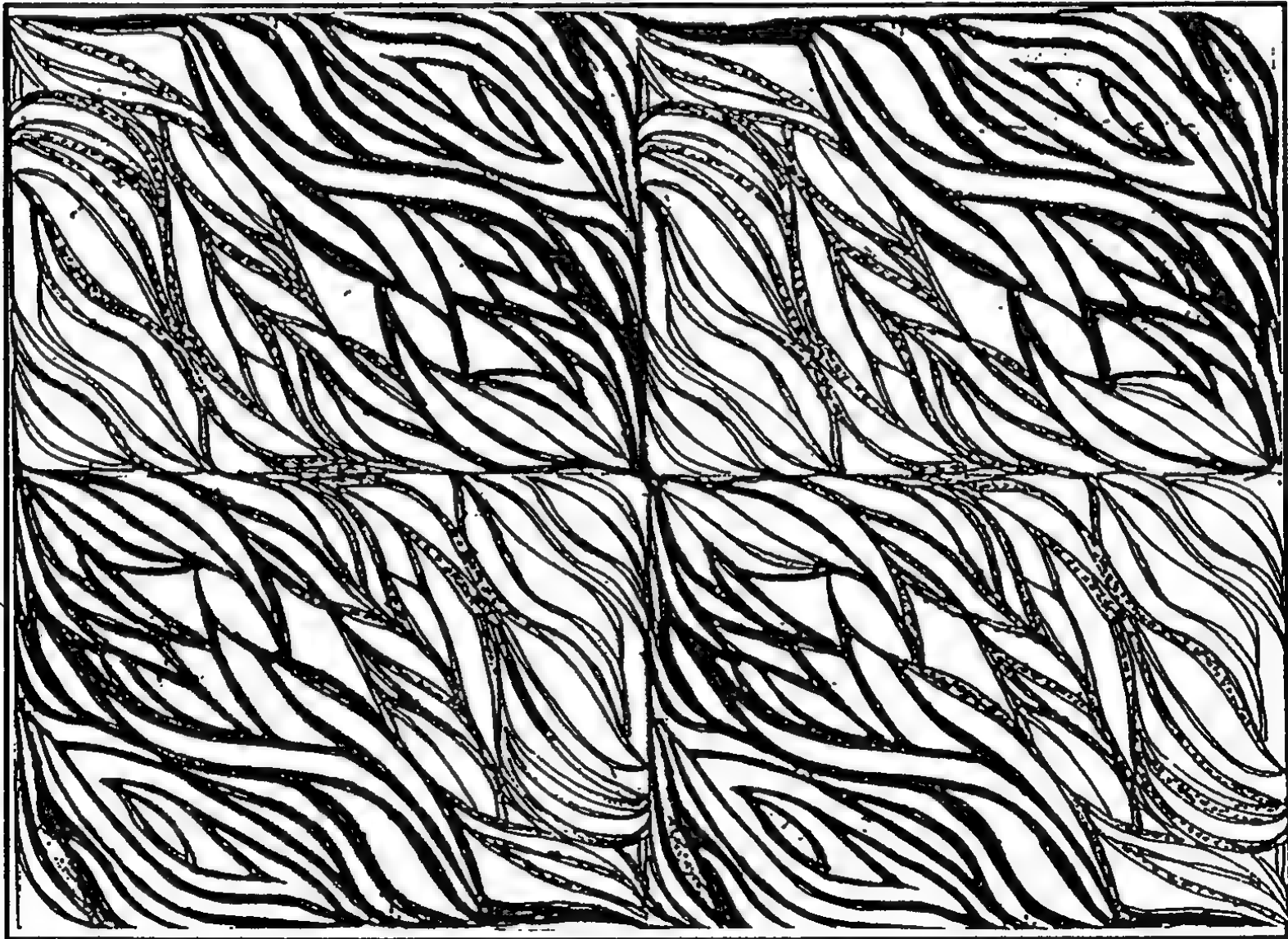
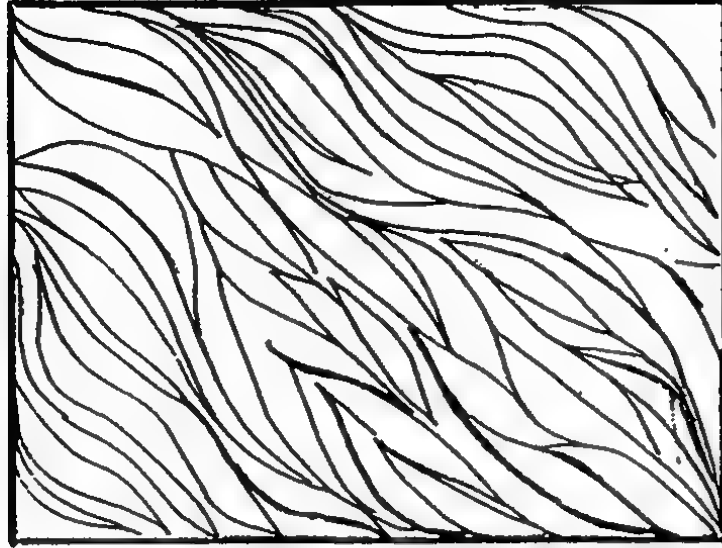


شكل رقم (٢١٦)

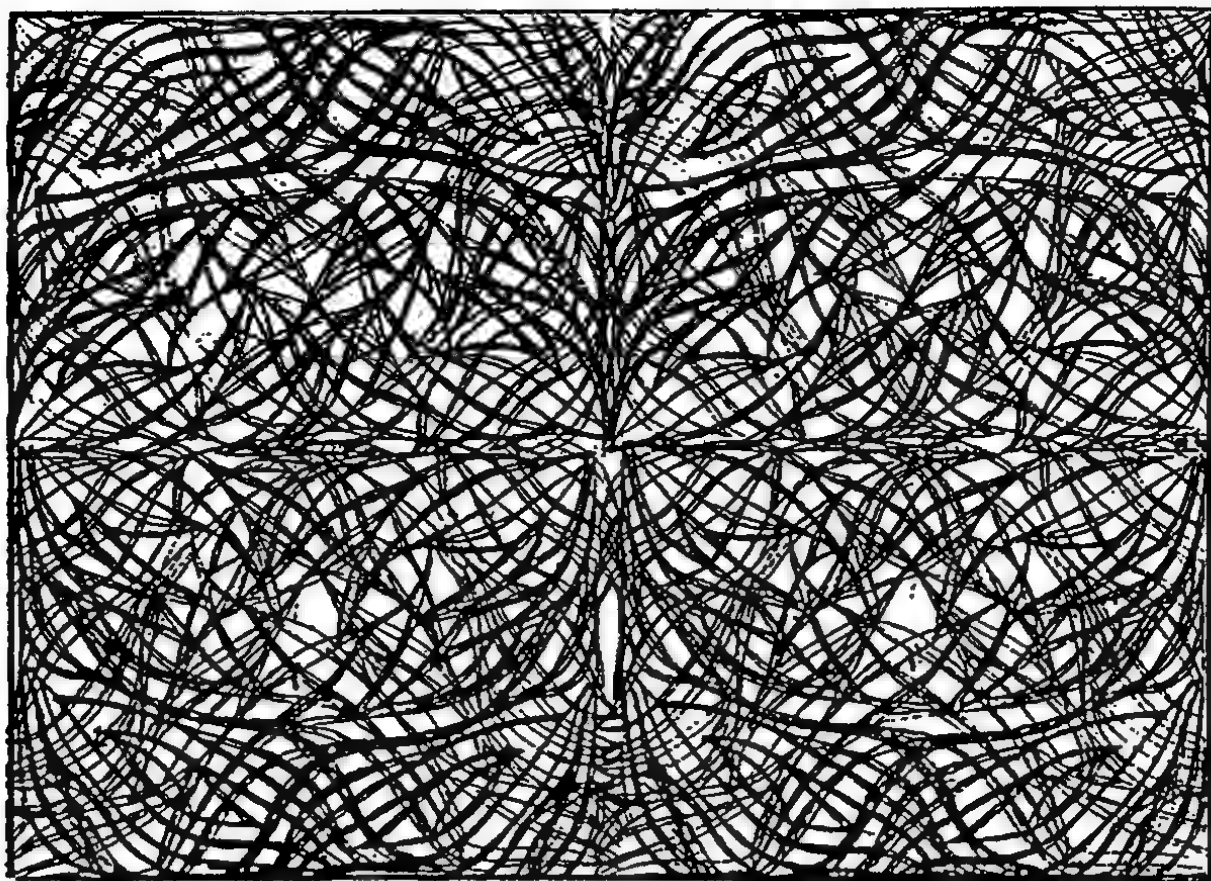


شكل رقم (٢١٧)

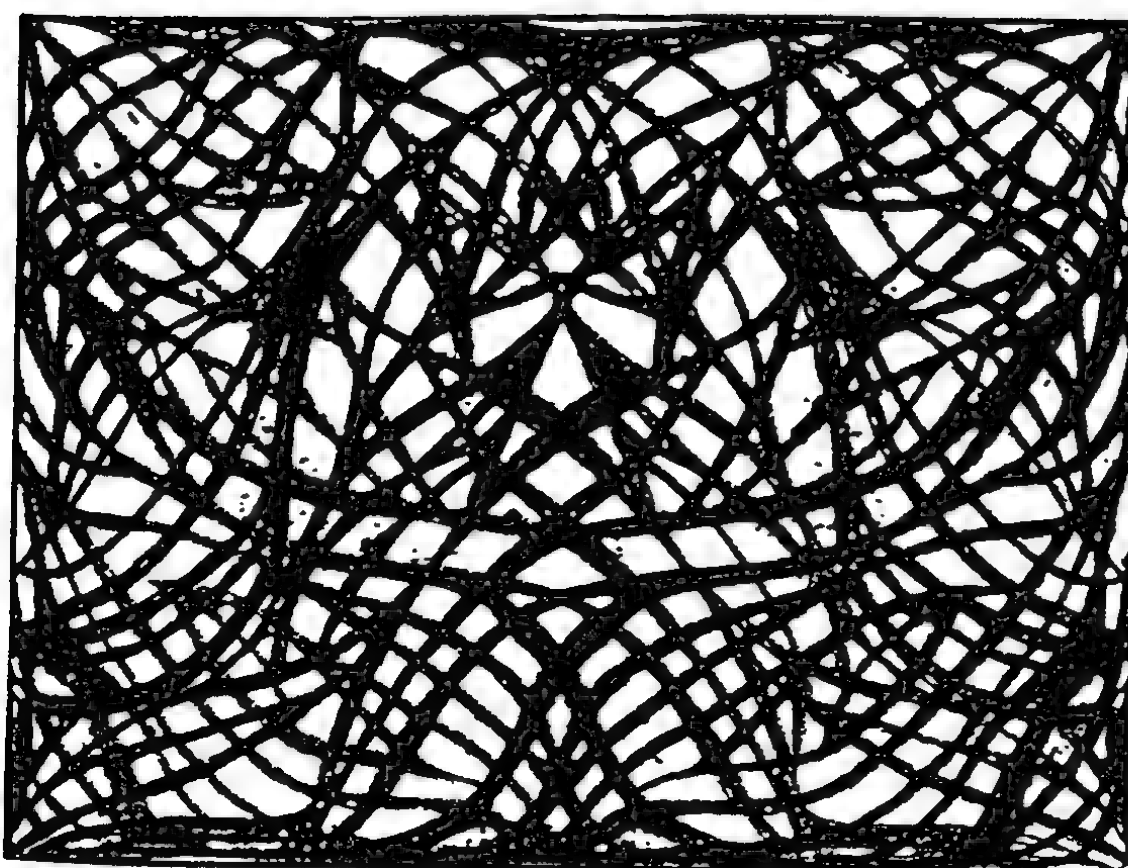
- تصميمات اعتمدت على قطاع الزهرة النخيلية في تركيبها البنائي الظاهري. حيث قامت الباحثة بتكبيرها في مساحة مستطيلة ٩,٥x٧ سم، حيث تتداخل الخطوط بين المساحات لتندفع العين برؤيتها إلى الانتقال عبر حدودها المتنوعة، كما يتضح ذلك في الشكل رقم (٢١٨) أما الشكلان رقما (٢١٩)، (٢٢٠) فيوضحان تصميمين جديدين نتجا عن إدخال عامل الشفافية والتراكيب بوضع معكوس.



شكل رقم (٢١٨)



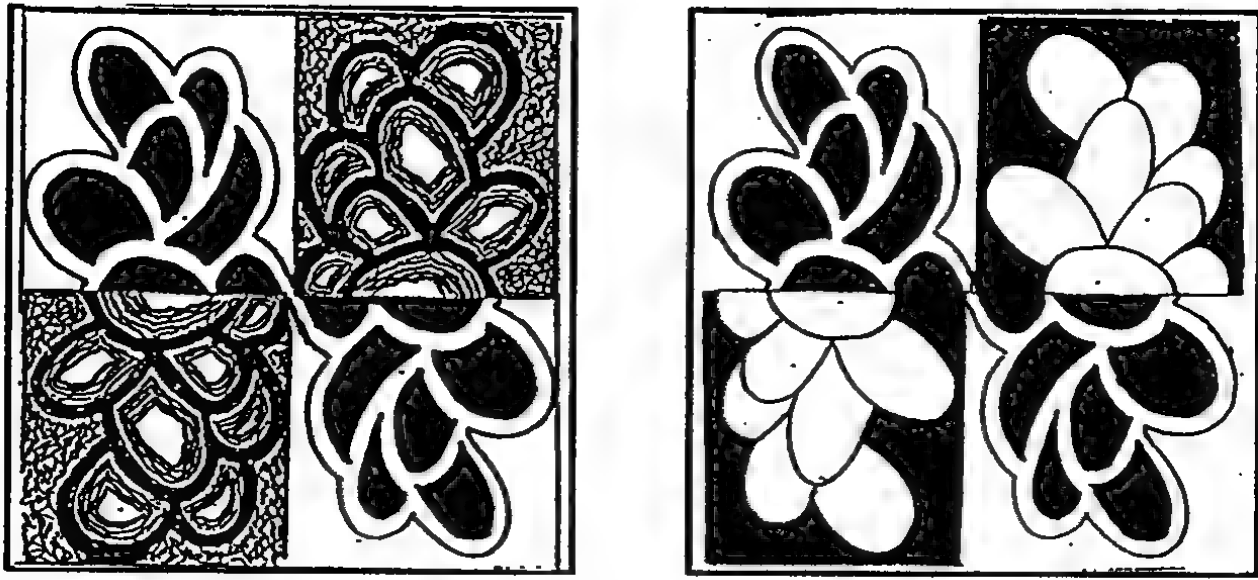
شکل رقم (۲۱۹)



شکل رقم (۲۲۰)

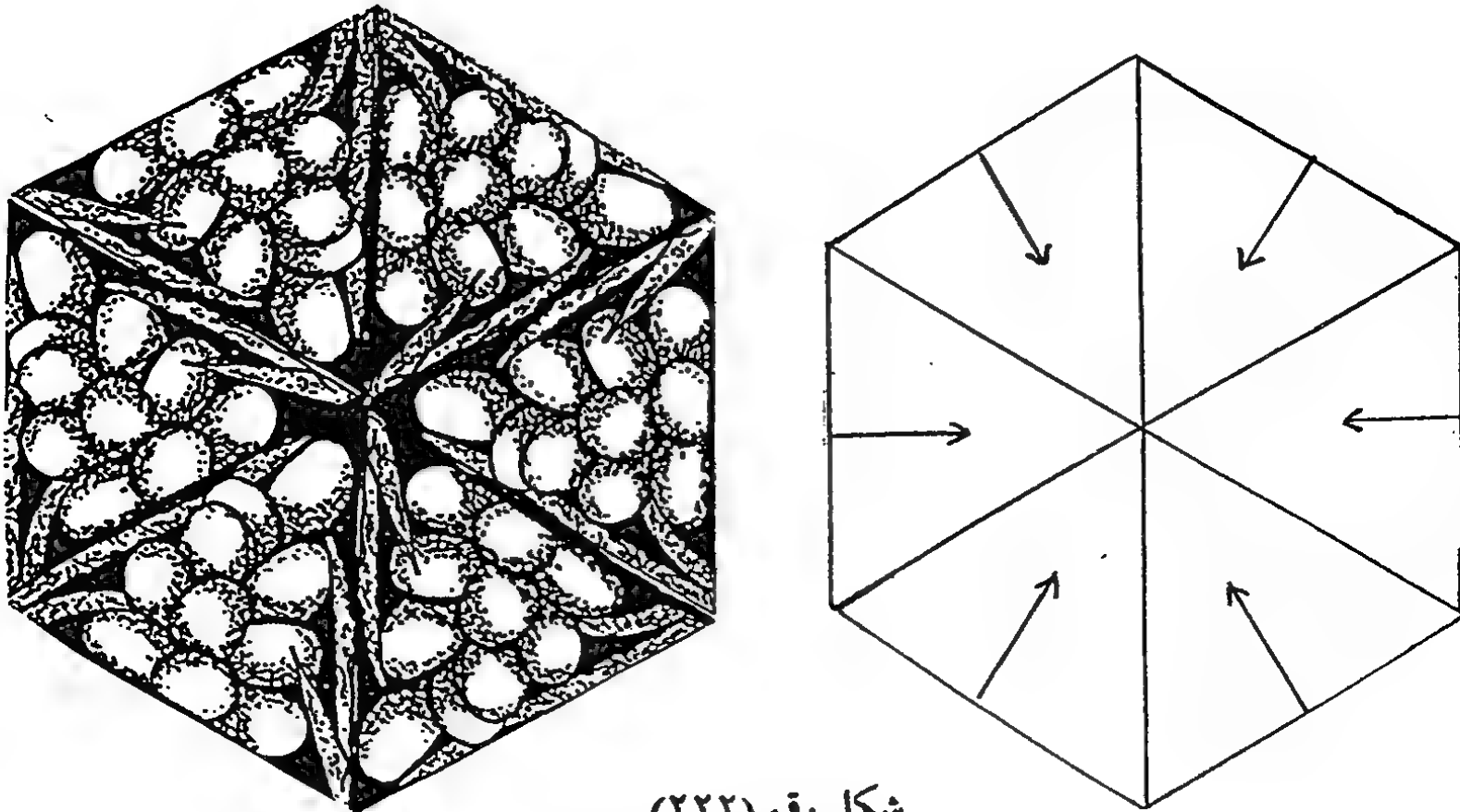
خامساً : الثمرة

- تصميمات اعتمدت على التكرار للثمرة في نظامها البنائي الظاهري في الطبيعة حيث اتخذت الباحثة جزءاً من ذلك الوضع وعملت على تكراره في أربعة مربعات، كل مربع $4,5 \times 4,5$ سم، وذلك بهدف محاولة الاستفادة من هذا الجزء في تكرار متبادل، فينتج نظام جديد مترابط مع بعضه البعض، مكوناً تصميماً زخرفياً من خلال التبادل بين الشكل والأرضية وتغير الأوضاع في شكل المساحة. وبالرغم من تماثل هذا التكرار إلا أن إيقاعات حركة الثمرة في تراكبها، بالإضافة إلى إظهار بعض الملامس والتبادل بين الشكل والأرضية، أظهرت علاقات تشكيلية جديدة. كما يتضح في الشكل رقم (٢٢١) .



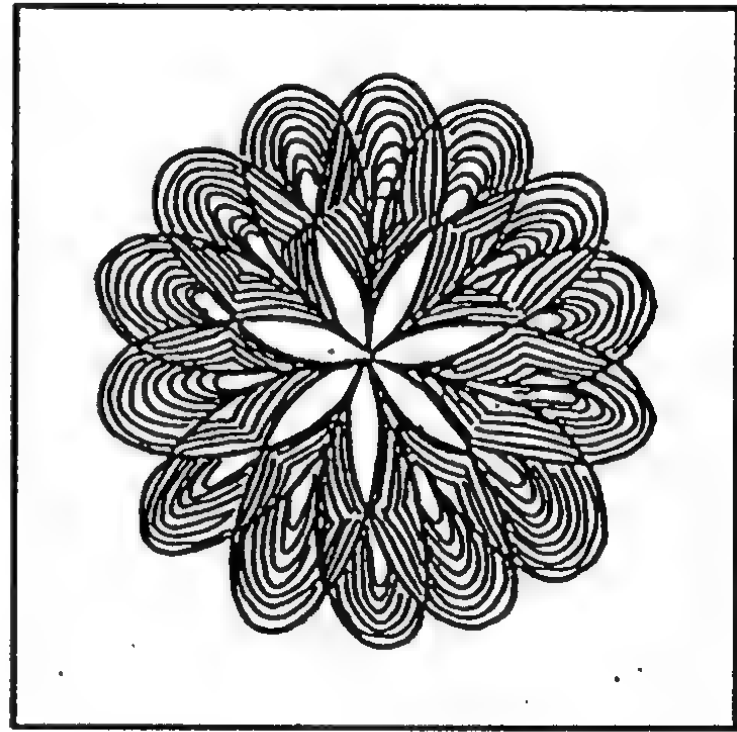
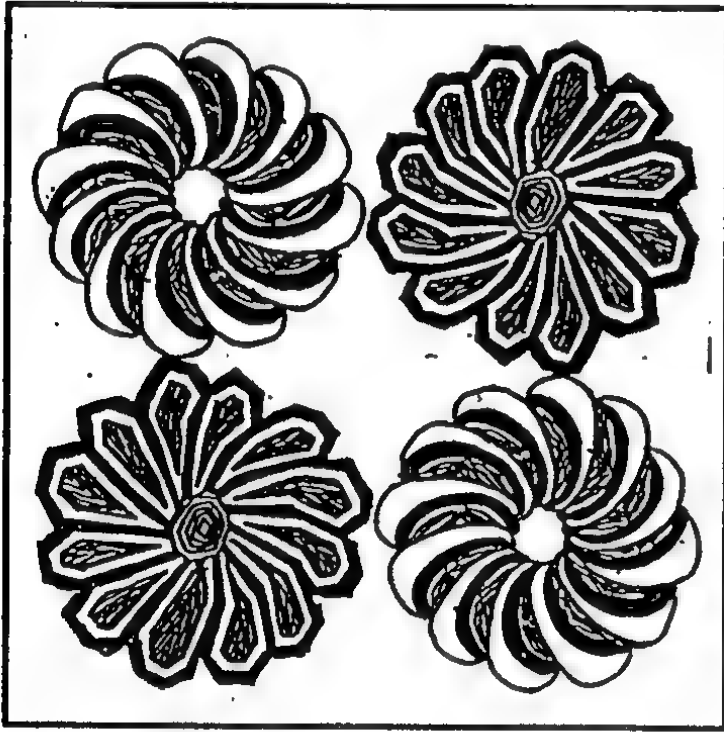
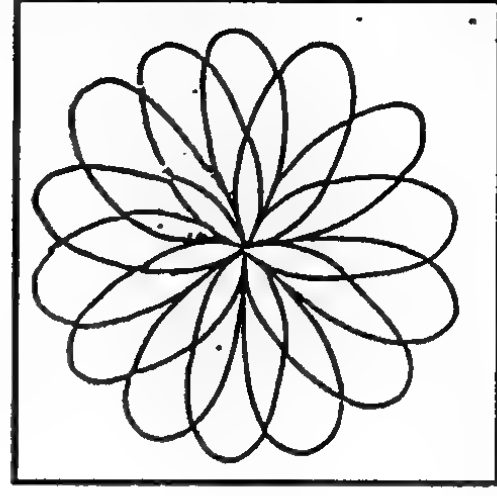
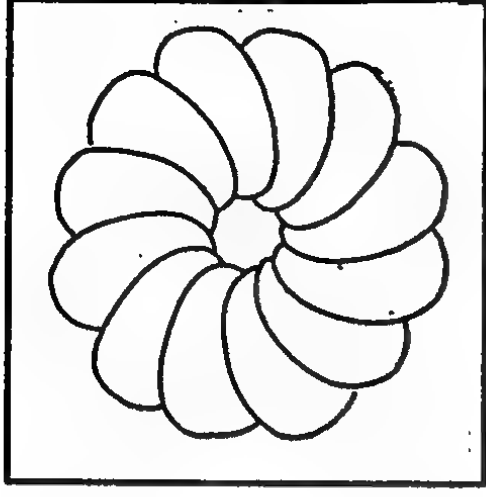
شكل رقم (٢٢١)

- تصميمات اعتمدت على أساس الشبكة الهندسية المثلثة في تشكيل مثلث سداسي للثمرة في نظام الخط المحيطي الظاهري للوحدة المفردة، حيث قامت الباحثة برسم الثمرة في مثلثات متساوية الأضلاع، كل ضلع ٣ سم تشكل نموذجاً في شكل سداسي. كما يتضح في الشكل رقم (٢٢٢) .



شكل رقم (٢٢٢)

- تصميمات اعتمدت على التكرار المركزي والمحوري للثمرة منفردة في نظام الخط المحيطي الظاهري، مما نتج عنه تراكب جزئي بين الأجزاء وبعضها، أحدث نوعاً من الشفافية نتيجة لتكراره المتتابع مما ساعد على تنظيم العلاقات، وأدى إلى رؤية جديدة تظهر فيها نظم الإيقاع والتنوع. كما يؤكد أن الجزء يحقق درجات عالية من الترابط والتماثل الذي يبدأ بمفردة واحدة لتكون بدايتها هي منتهاها. كما يتضح في الشكل رقم (٢٢٣).

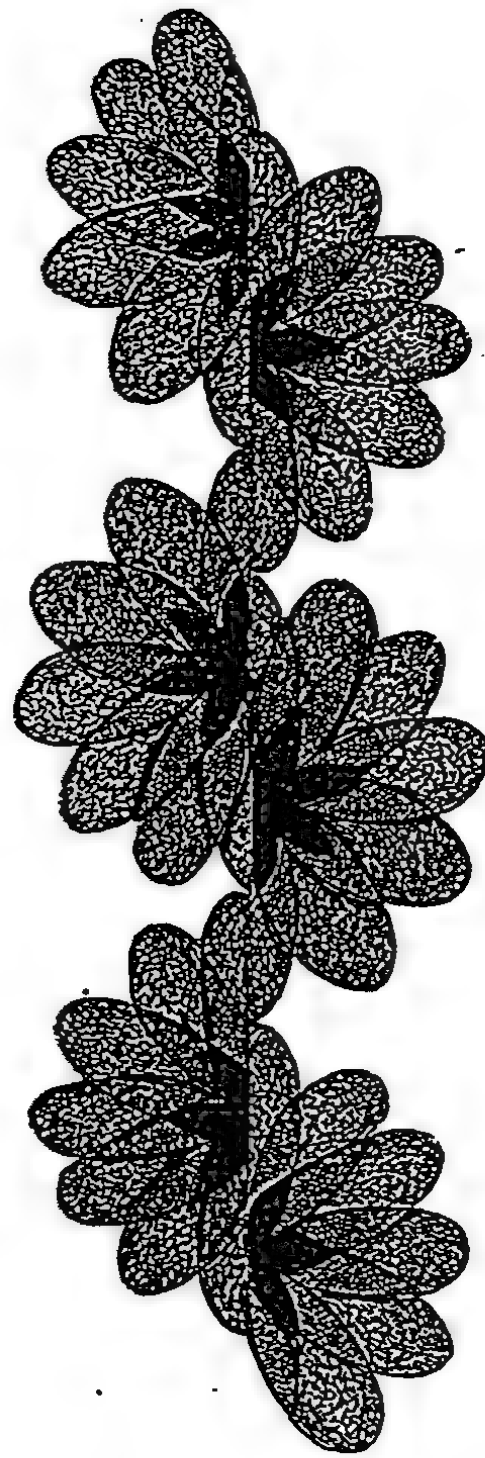


شكل رقم (٢٢٣)

- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك مع التكبير والتصغير للمفردة التشكيلية السابقة، حيث قامت الباحثة بعملية شطر المفردة إلى نصفين متساويين، تم عليهما عملية تحريك إلى أعلى وإلى أسفل، بحيث يتماس الشطران بعضهما ببعض، لإظهار علاقات فنية وتكوين تصميمات زخرفية جديدة كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٢٤)، (٢٢٥)، (٢٢٦).

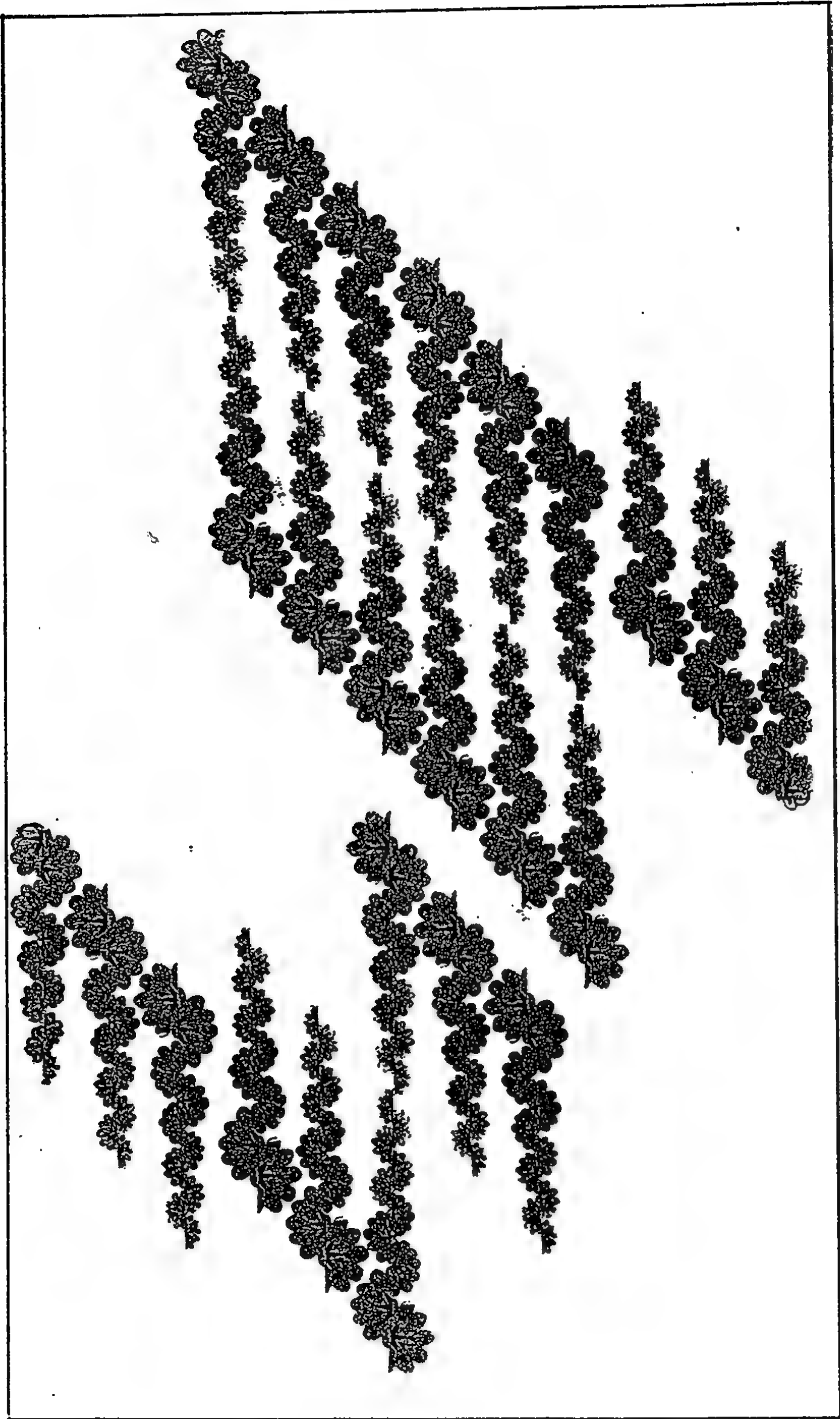


شكل رقم (٢٢٥)

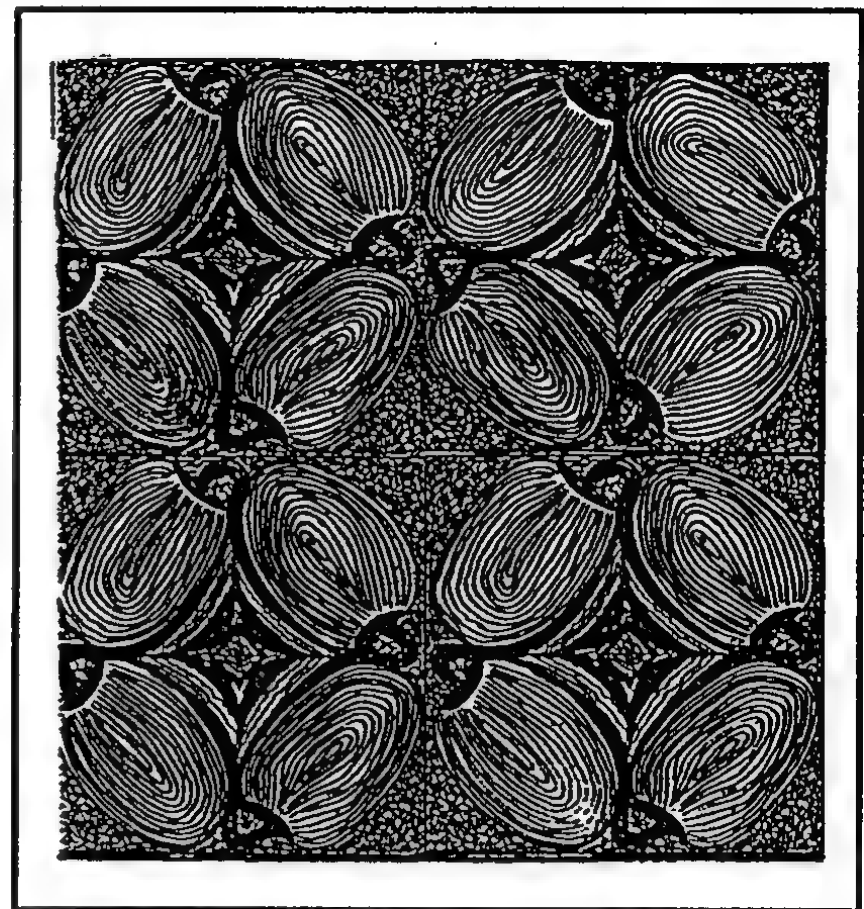
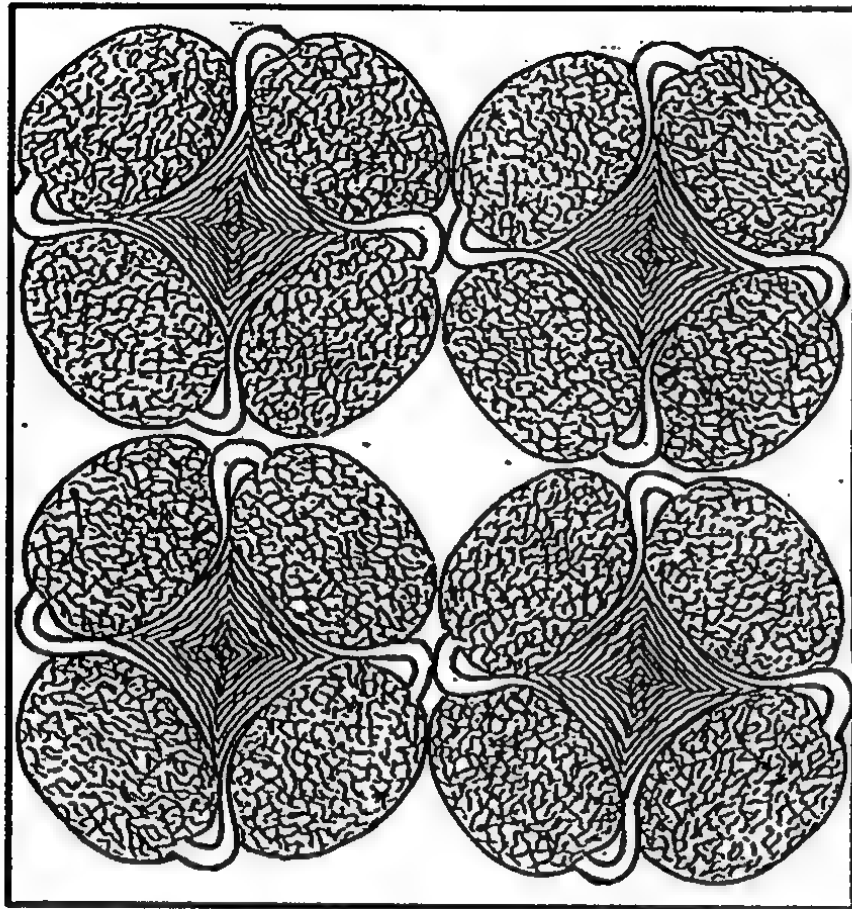
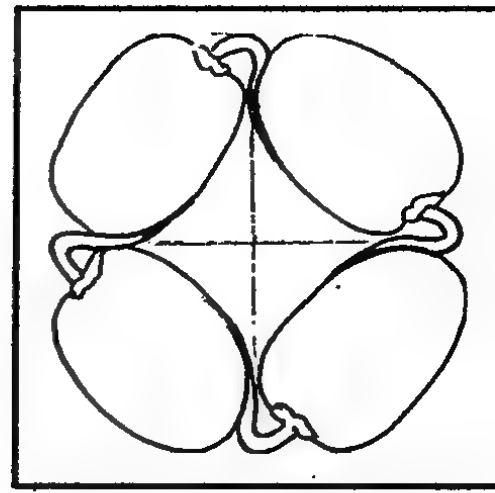
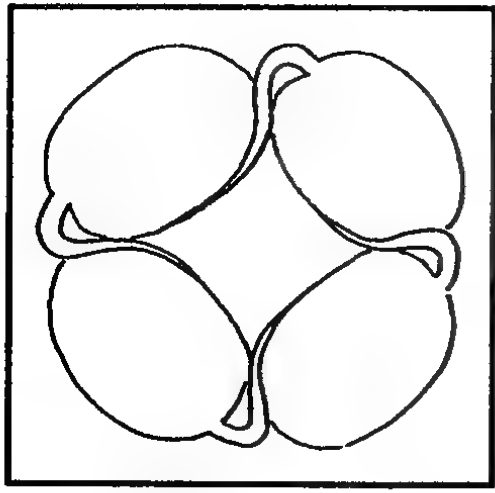


شكل رقم (٢٢٤)

- تصميمات اعتمدت على أساس شبكية هندسية مركبة من المربعات كل مربع $3,5 \times 3,5$ سم
للثمرة بنظام الخط المحيطي الظاهري في تكرار بسيط متقابل ومتعاكس، مع إضافة بعض الملامس
كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٢٧)، (٢٢٨)، (٢٢٩).

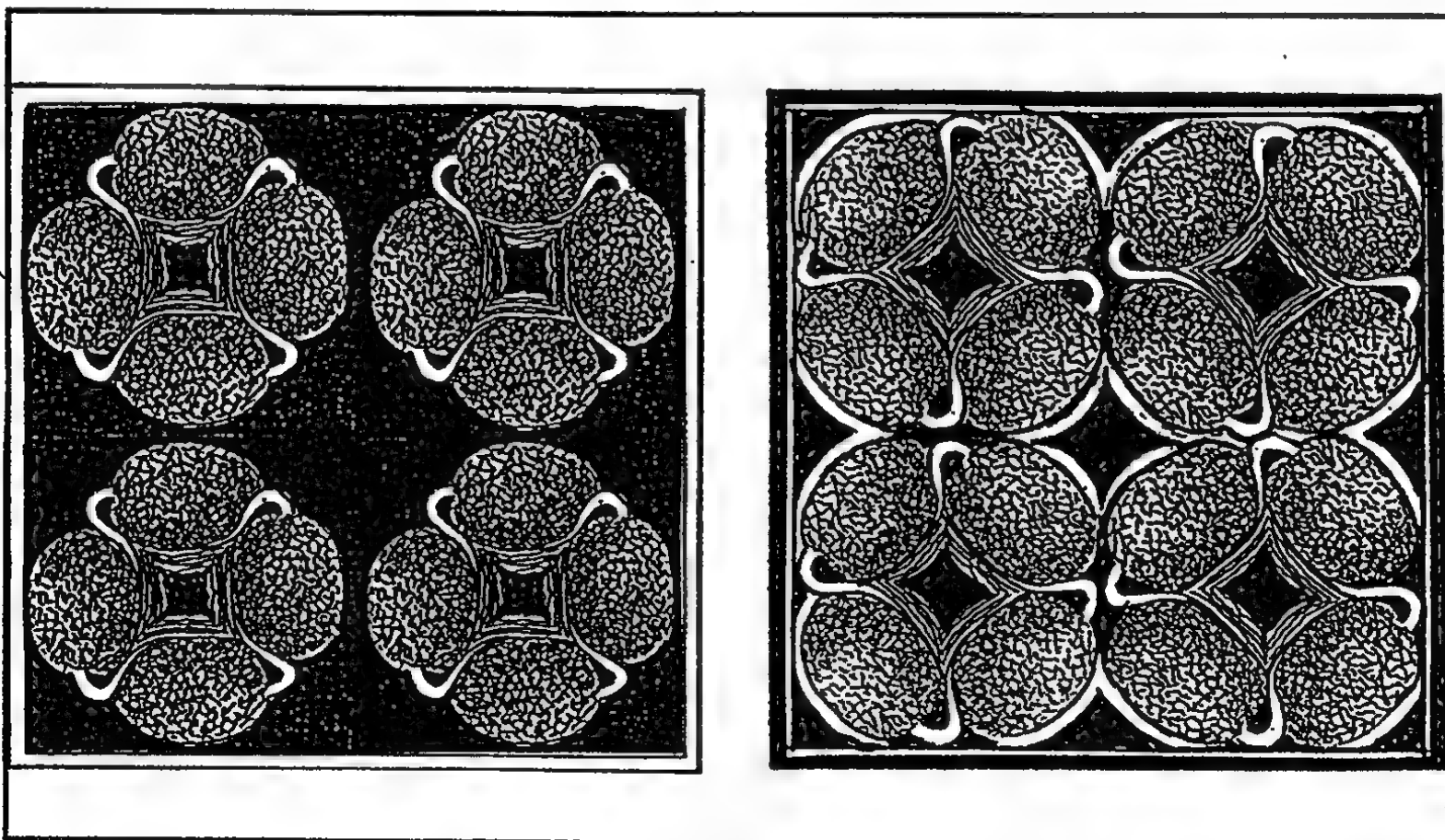


شكل رقم (٢٢٦)



شکل رقم (۲۲۸)

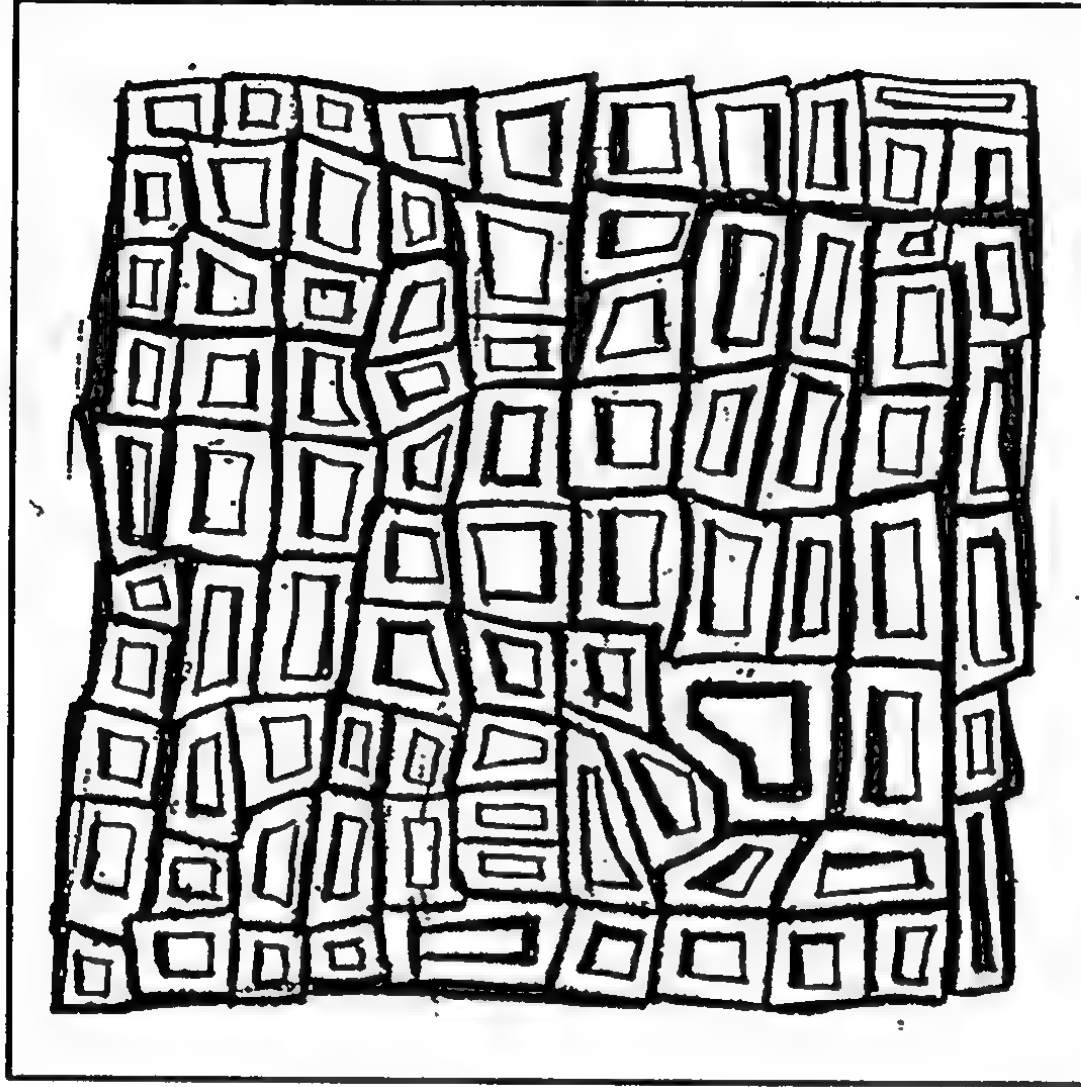
شکل رقم (۲۲۷)



شکل رقم (۲۲۹)

سادساً : الجذع (الساق)

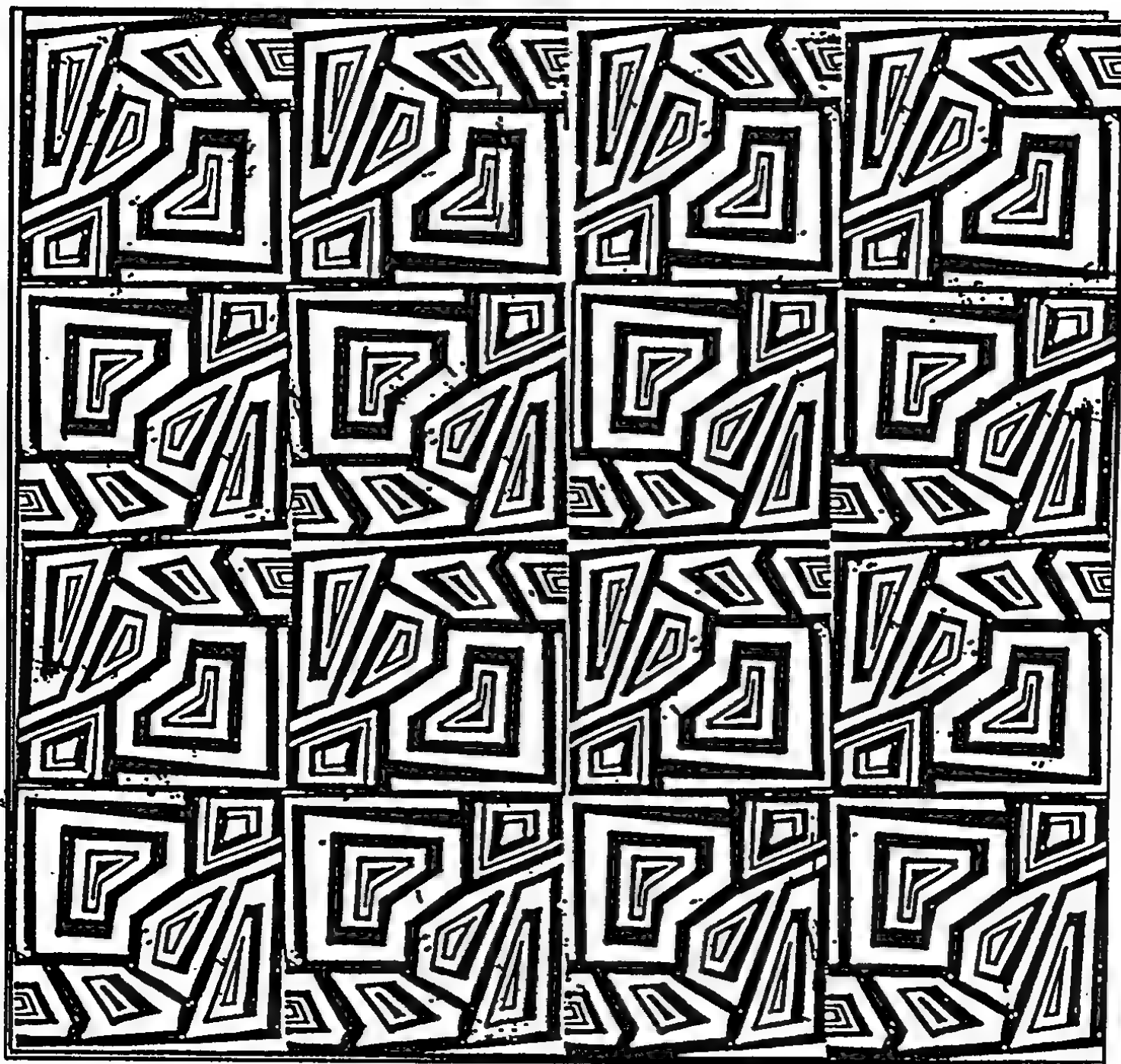
- تصميمات اعتمدت على تطويع قطاع بنظام البناء التركيبي لنخيل الزينة بداخل مربع 9×9 سم، حيث يمكن من خلال الرؤية للنظام الموجود ومن خلال إدراك التشابه والاختلاف استخلاص تصميمات ونماذج جديدة متكاملة، لاتعبر عن بنائية القطاع المستخلص من الجذع، ولكن تعبر عن الأصول الجوهرية البنائية في الطبيعة وهذا ما يتضح في الشكل رقم (٢٣٠).



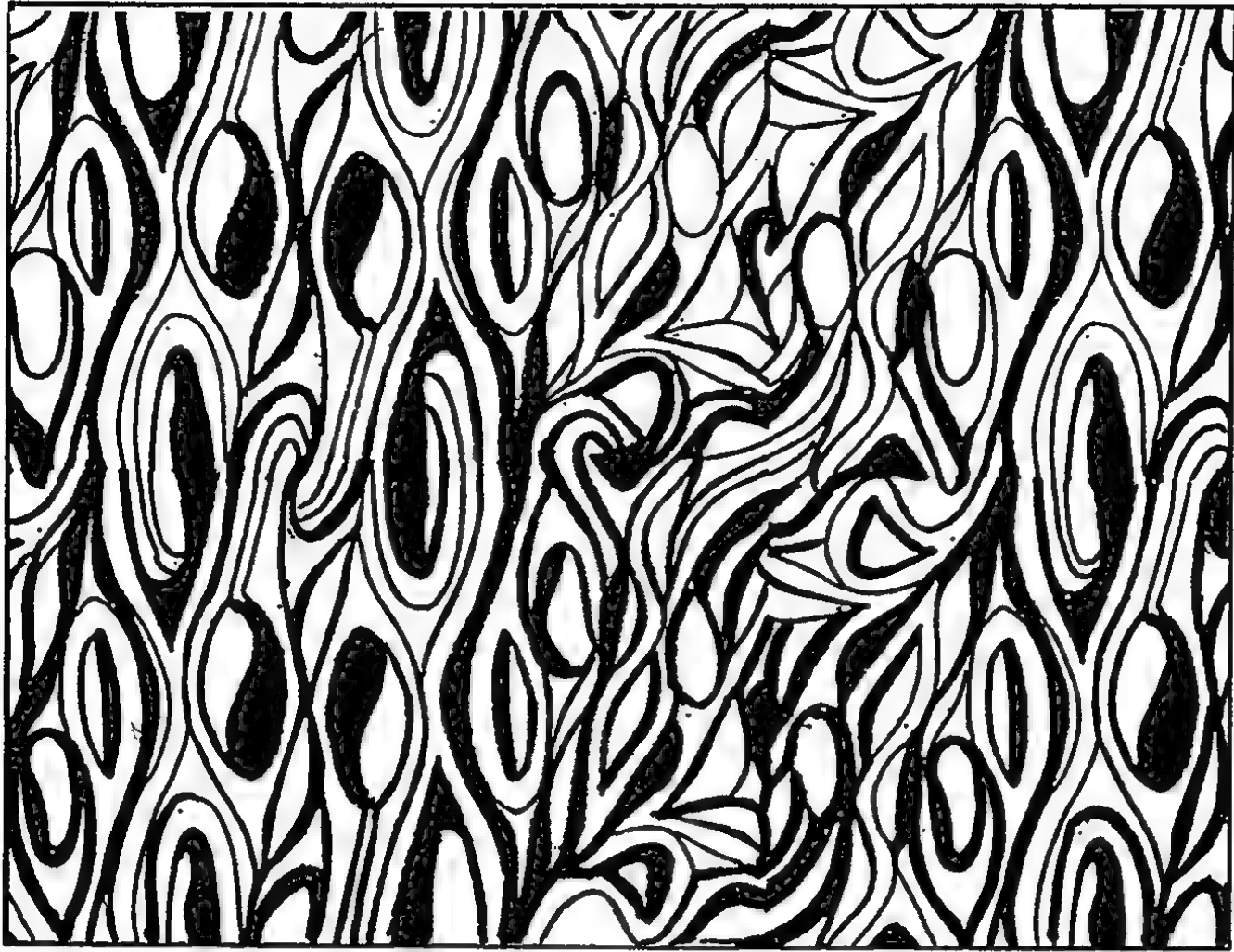
شكل رقم (٢٣٠)

- تصميمات اعتمدت على شبكية مربعة لجزء من القطاع السابق في نظامه البنائي التركيبي، حيث يمكن من خلاله استخلاص مساحات هندسية في علاقات تشكيلية مترابطة وجديدة وهذا يتضح في الشكل (٢٣١).

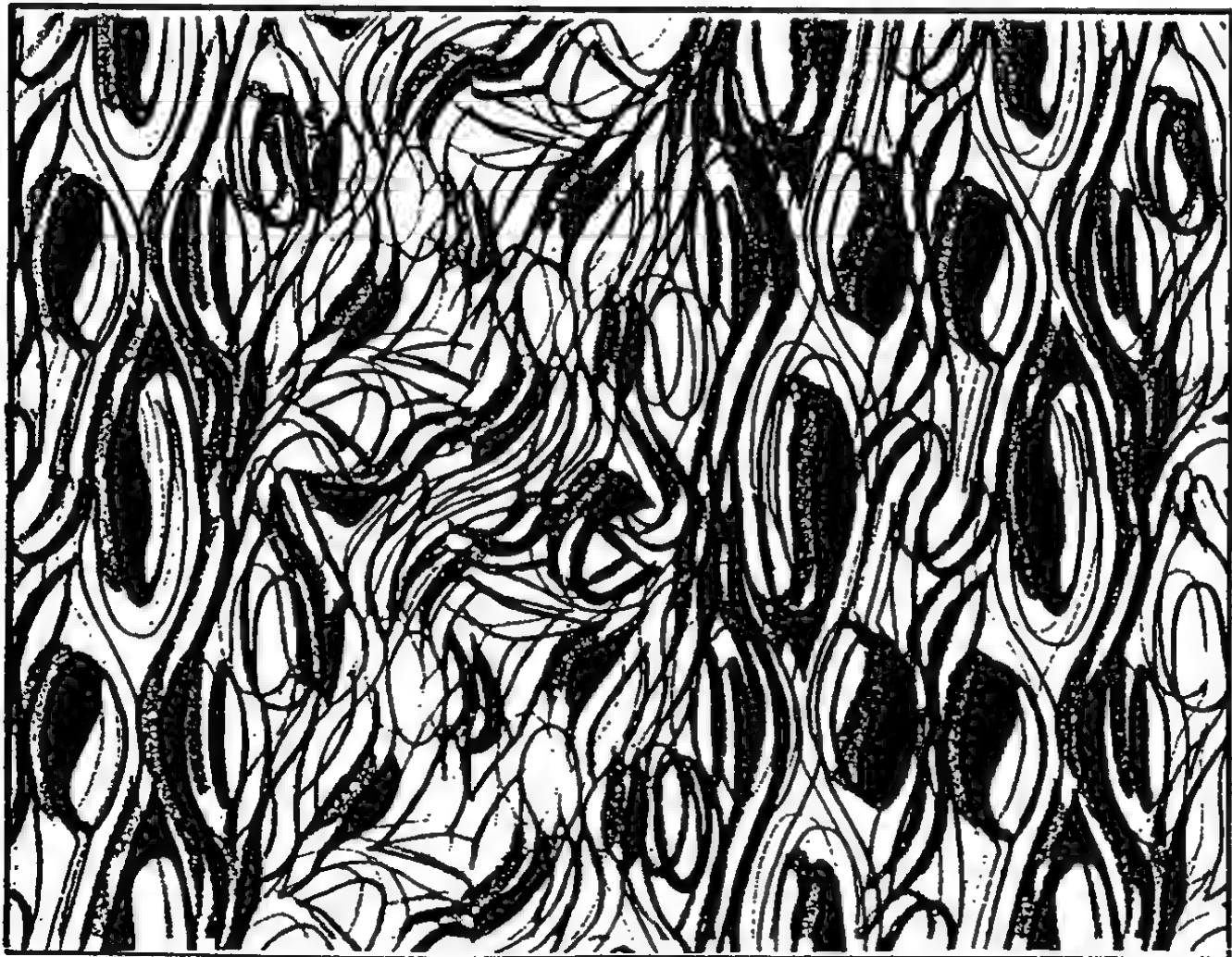
- تصميمات اعتمدت على تطويع قطاع من الجذع داخل مستطيل طوله ١١ سم وعرضه ٨,٥ سم بعد تطويع جزأين معه العرجون والثمرة وهذا ما يوضحه الشكل رقم (٢٣٢)، ثم ادخل عليه عامل الشفافية والتركيب مما أنتج تصميمًا جديدًا للشكل.



شکل رقم (۲۳۱)



شکل رقم (۲۳۲)

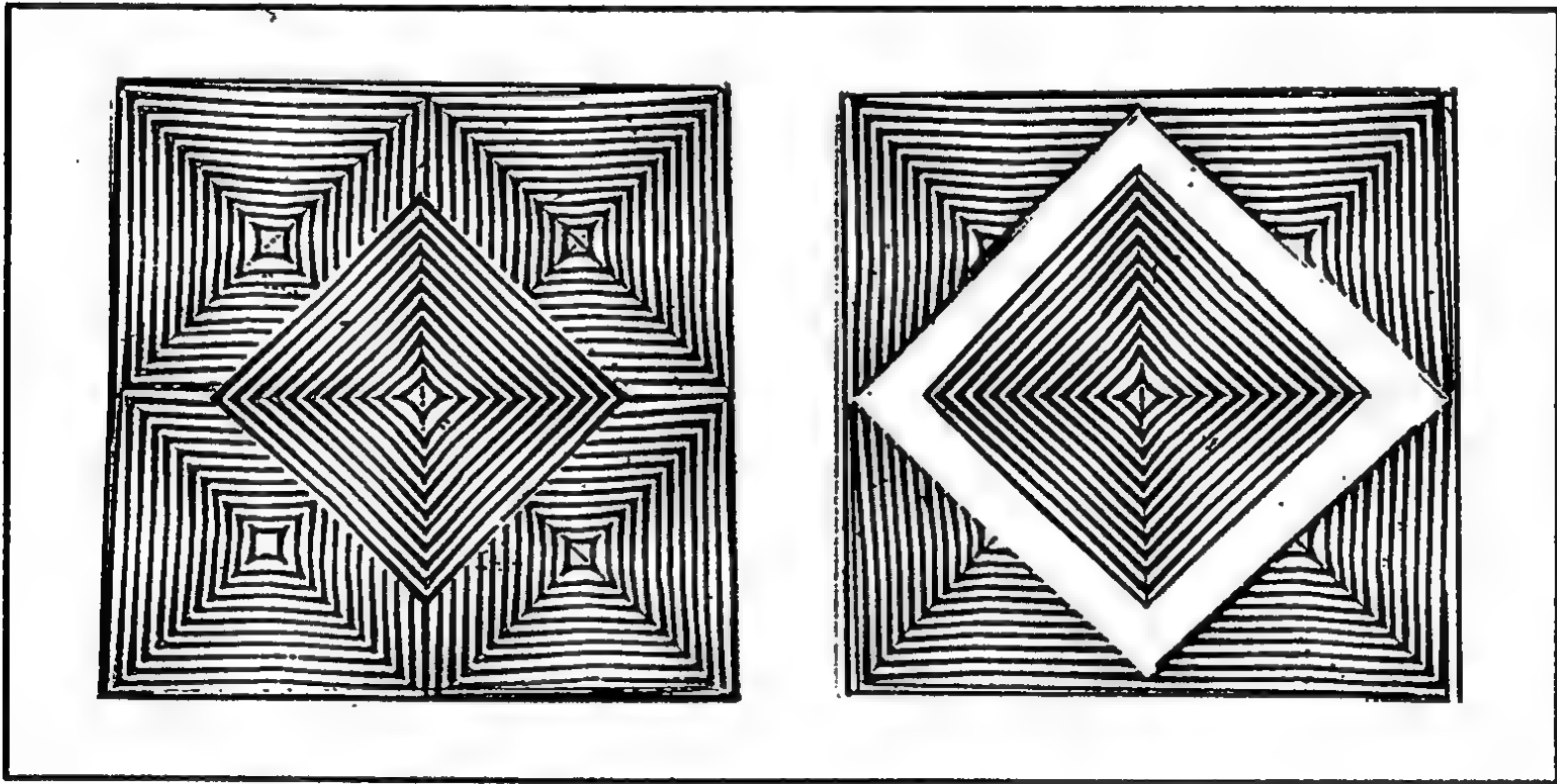


شکل رقم (۲۳۳)

المرحلة الثالثة

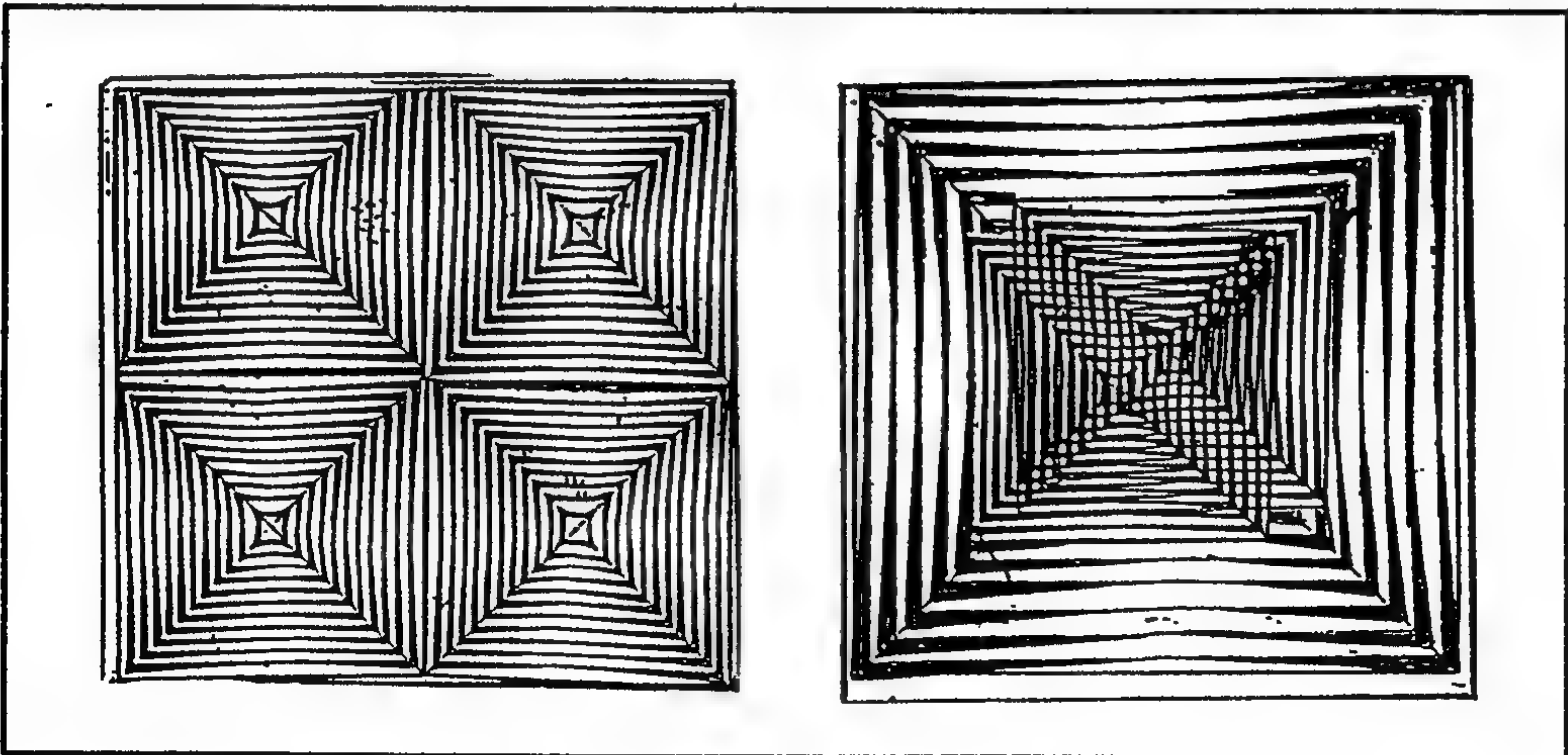
عمل تكوينات وتصميمات حرة جديدة مستوحاة من الأفكار والمداخل الستة السابقة من حيث الكم والكيف سواء على العنصر ككل أو على جزء من أجزائه، أو الجمع بين عدة أجزاء. وتعرض الباحثة في هذه المرحلة من التجربة الشخصية تصميمات جديدة للعناصر النحيلية، بالإضافة إلى أن هذه المرحلة يمكن أن تتيح من خلال تنوعها رؤية جديدة في مجال التصميم الزخرفي، حيث حاولت الباحثة ألا تقف عند حد التصميمات الجديدة، بل إن تتابع عمليات التصميم مكنها من الوصول إلى بعض الأفكار والتكوينات المتنوعة :

- تصميمات اعتمدت على الشبكية المربعة مع التصغير والتكبير والتراكب للورقة النحيلية الريشية توضحها الأشكال أرقام (٢٣٤)، (٢٣٥)، (٢٣٦)، (٢٣٧)، (٢٣٨)، (٢٣٩).



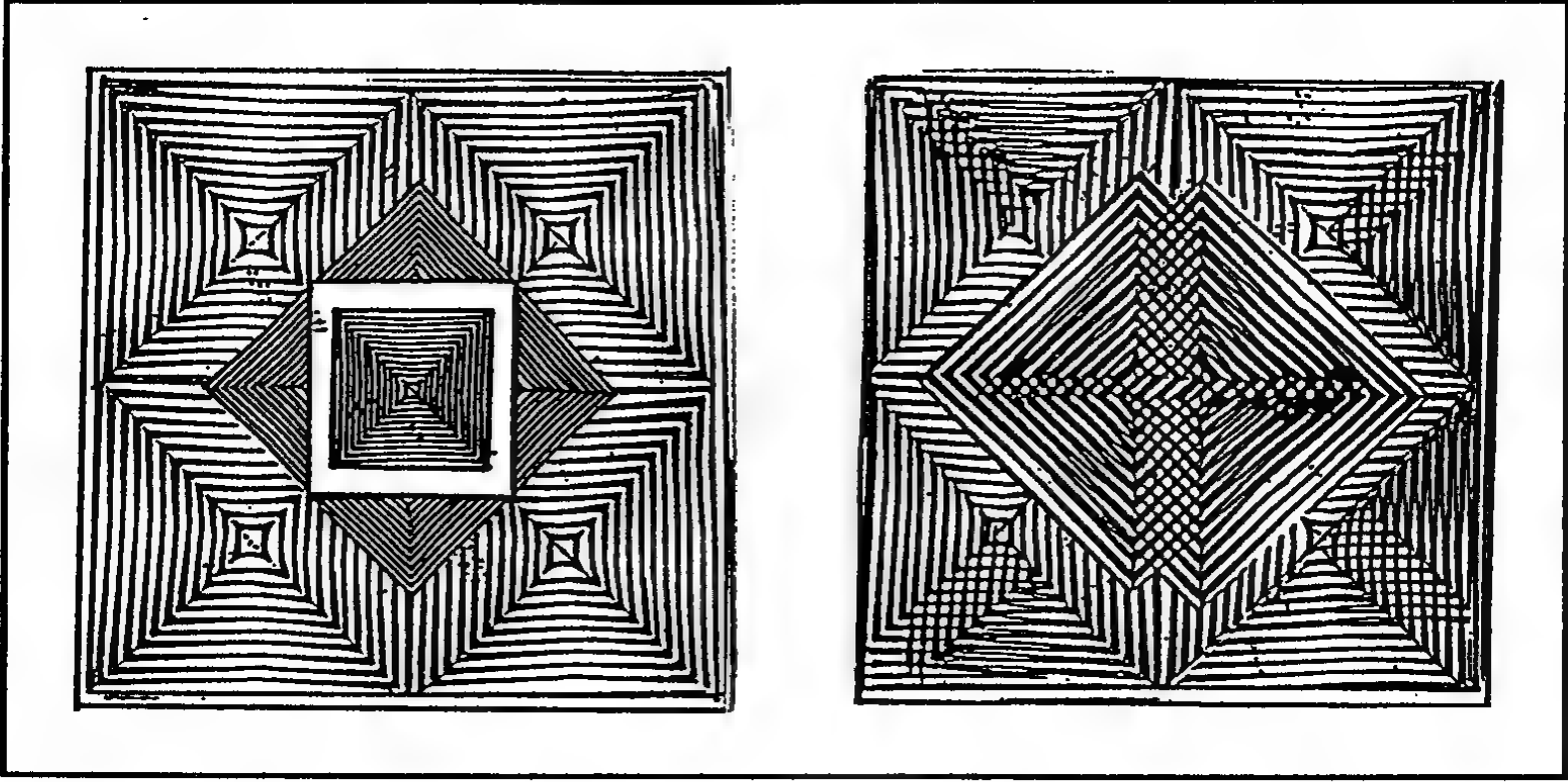
شكل رقم (٢٣٥)

شكل رقم (٢٣٤)



شكل رقم (٢٣٧)

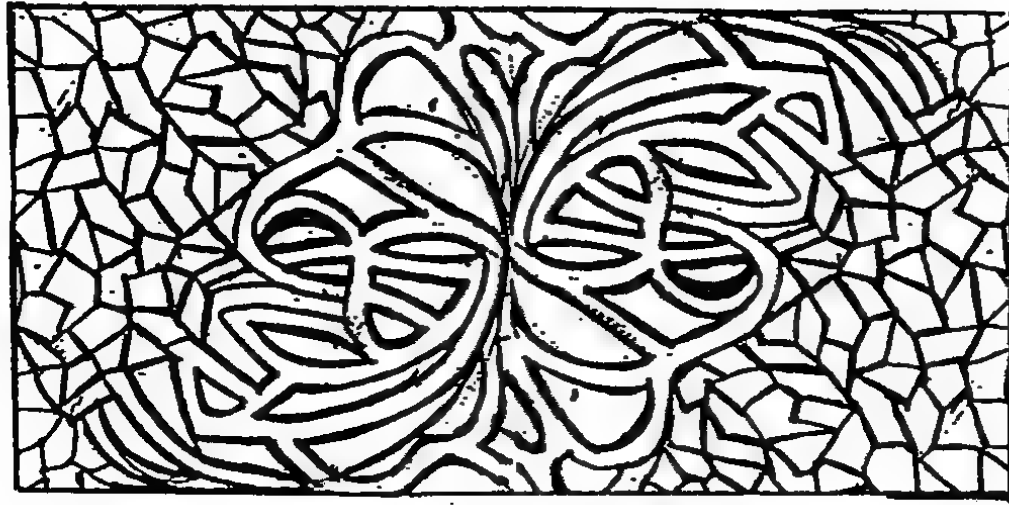
شكل رقم (٢٣٦)



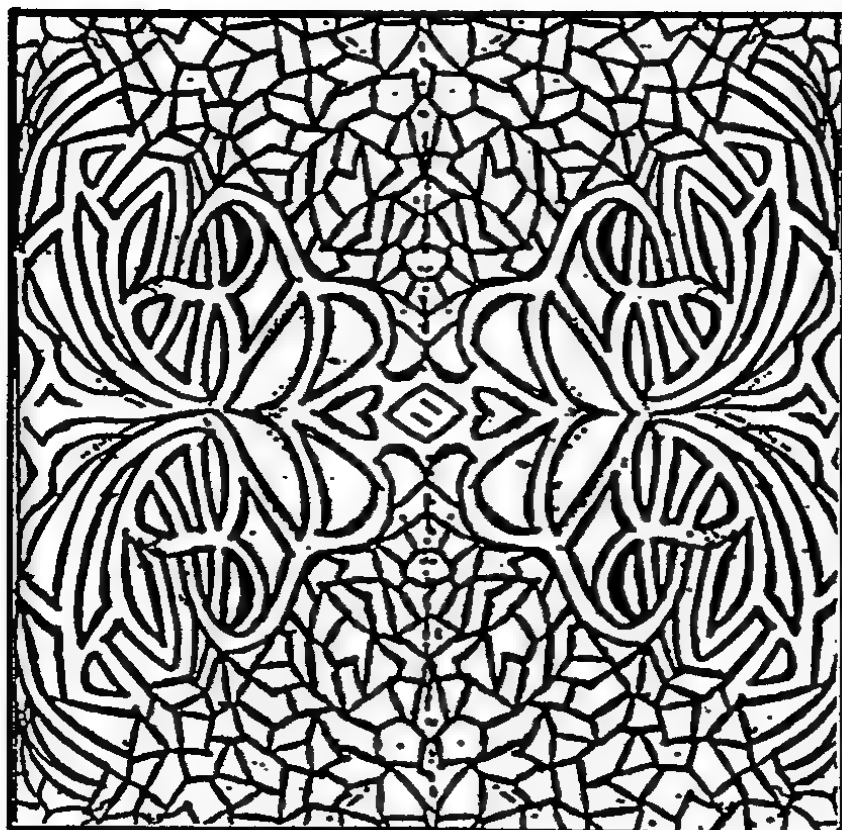
شكل رقم (٢٣٩)

شكل رقم (٢٣٨)

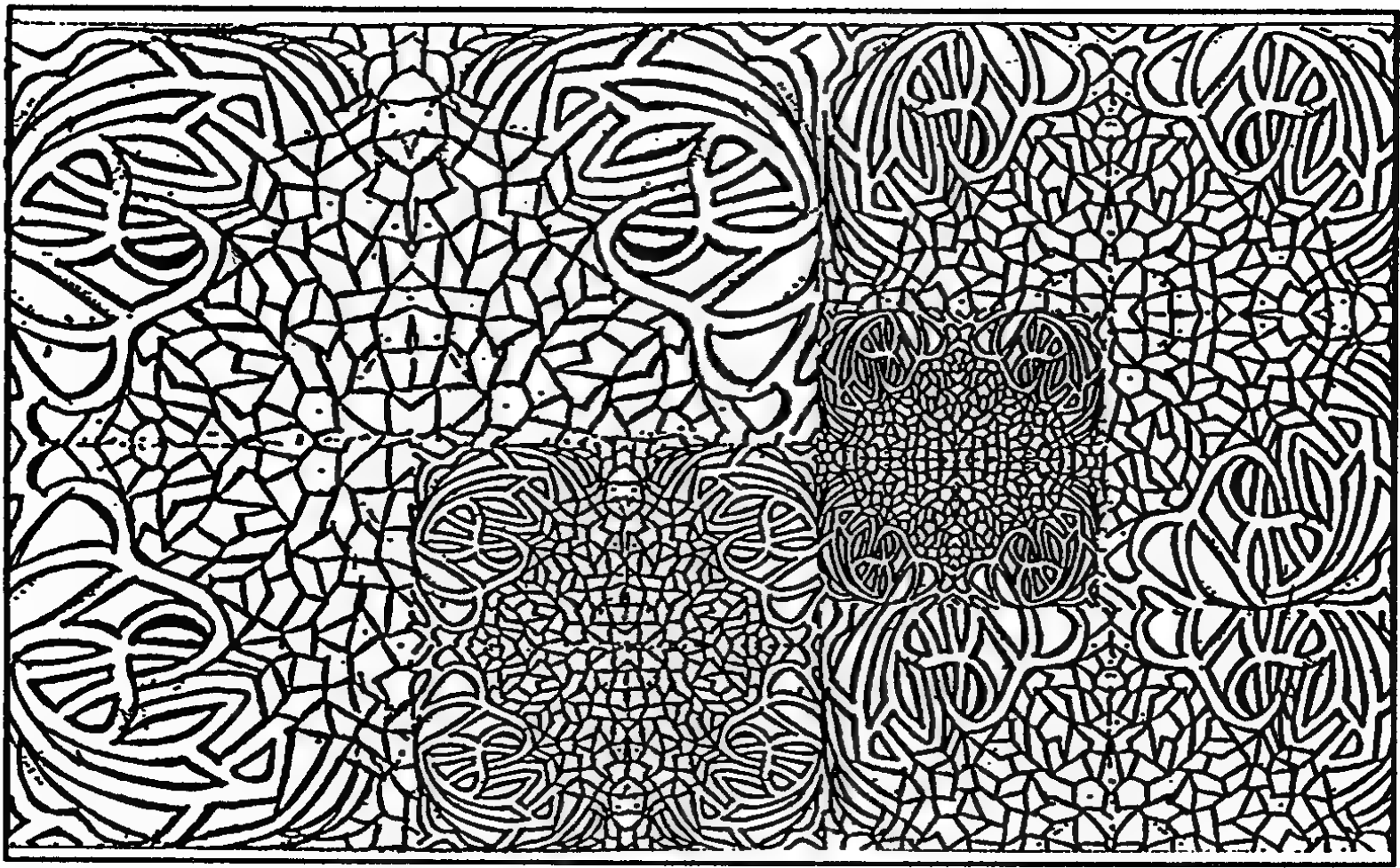
- تصميمات اعتمدت على التطويع داخل أشكال هندسية لقطاع من العرجون وقطاع من الجذع مع التصغير والتكبير والتكرار. كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٤٠)، (٢٤١)، (٢٤٢)، (٢٤٣).



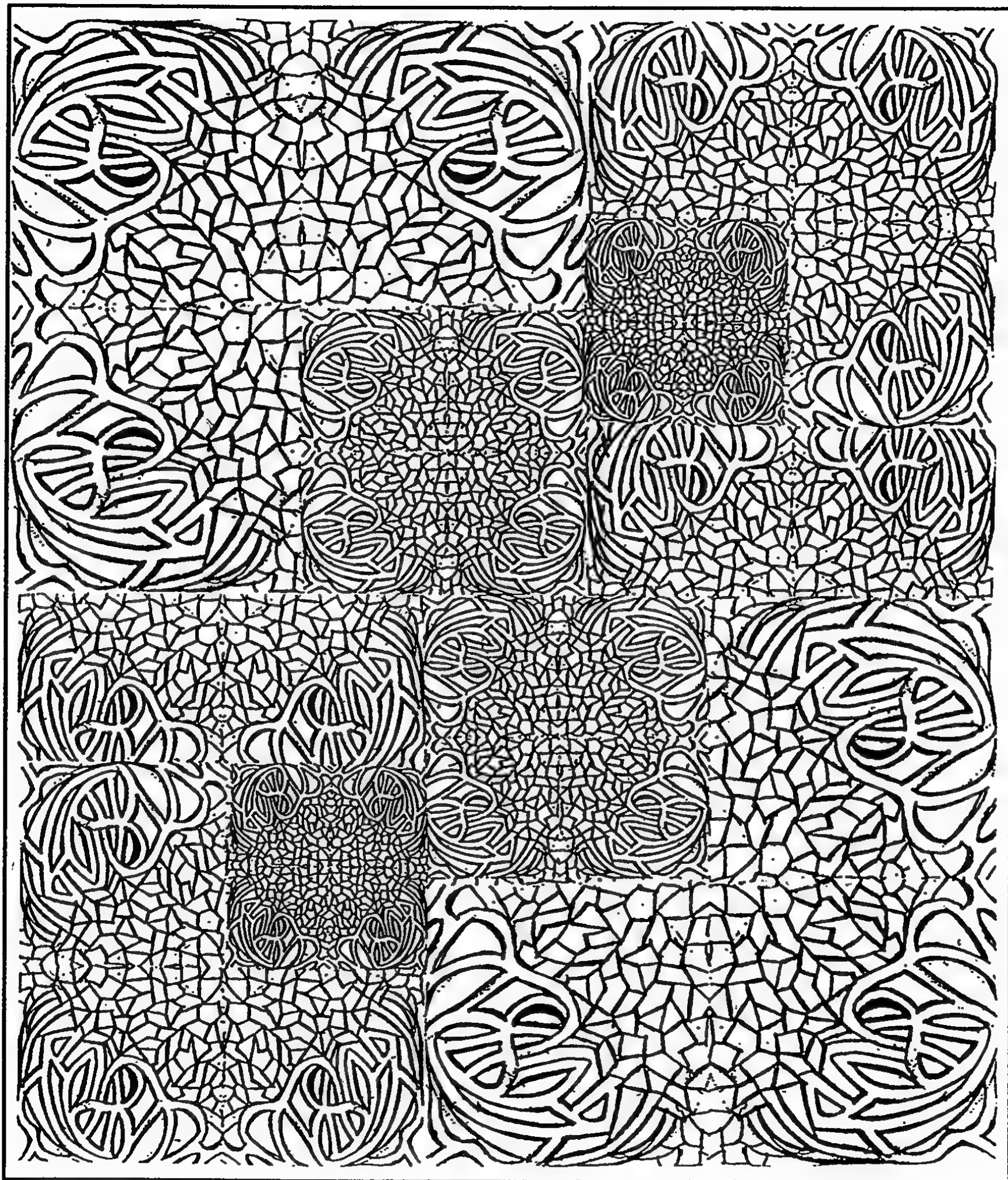
شكل رقم (٢٤٠)



شكل رقم (٢٤١)

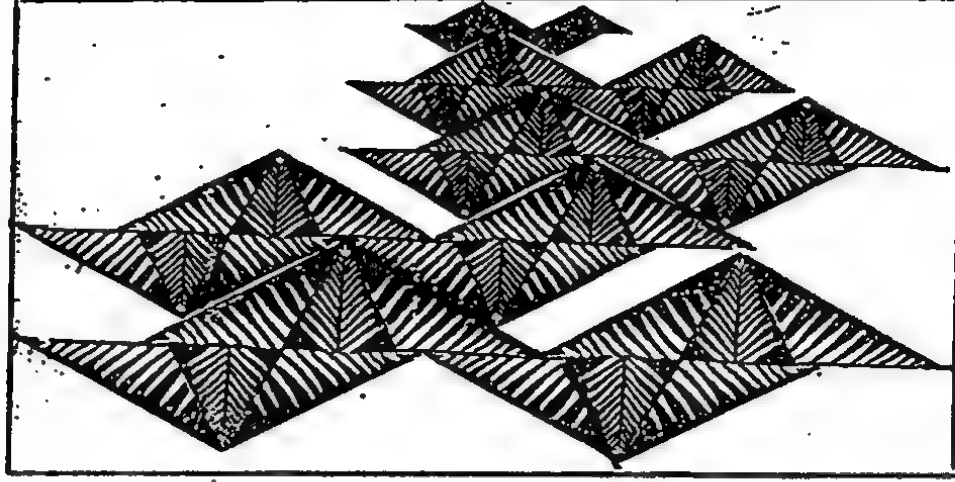


شکل رقم (۲۴۲)

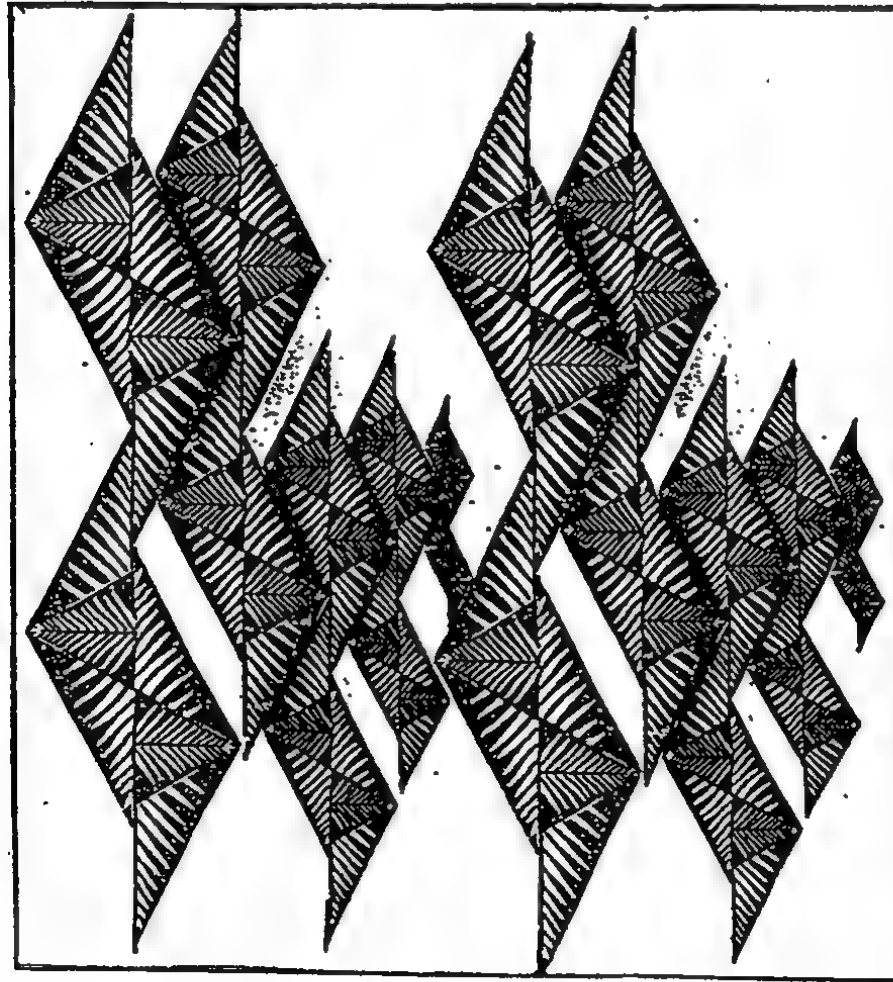


شکل رقم (۲۴۳)

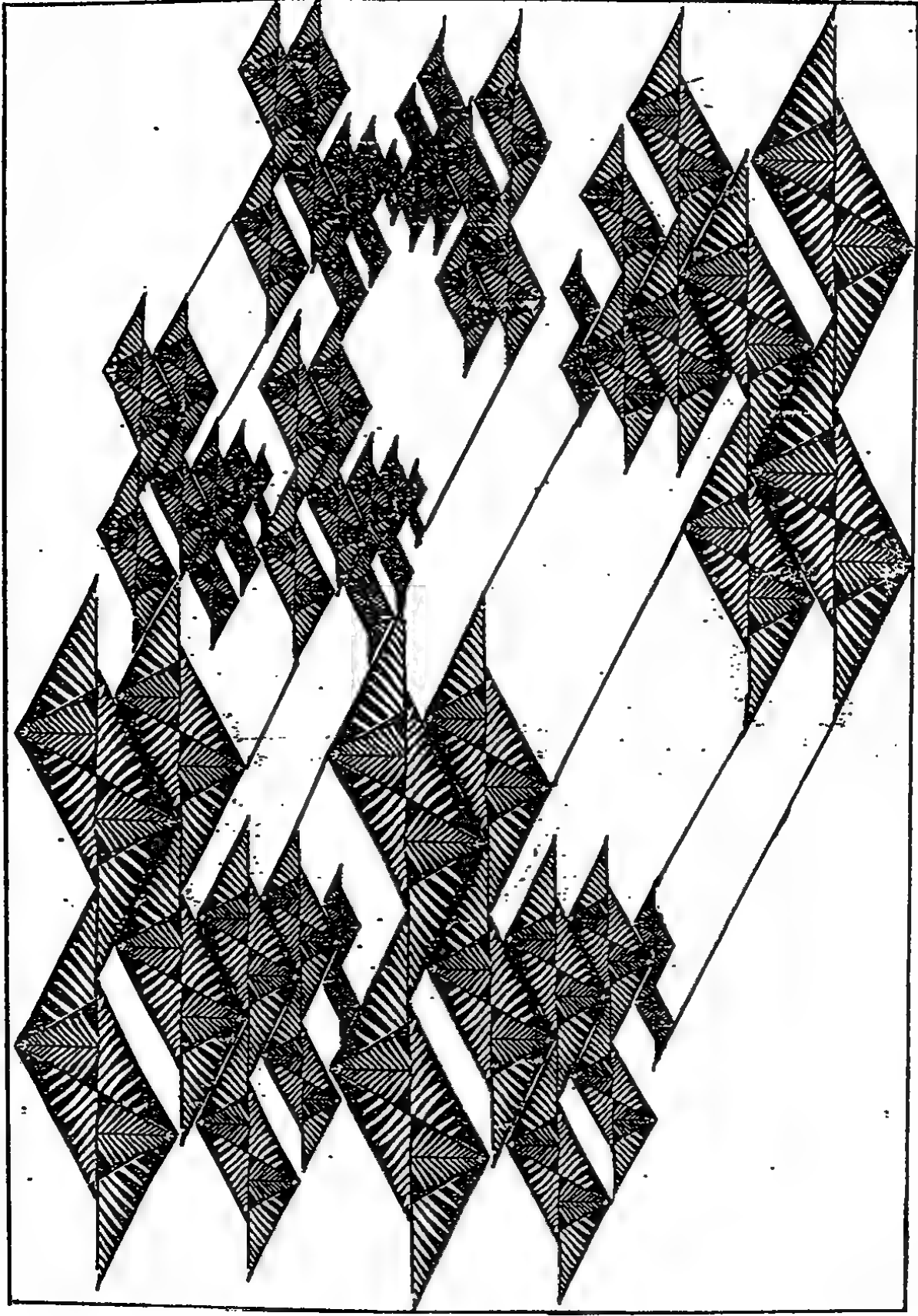
- تصميمات اعتمدت على الشبكية المثلثة مع، التصغير والتكبير، والشطر والتحريك، والتكرار
للورقة النخيلية الريشية كما يتضح فى الأشكال أرقام (٢٤٤)، (٢٤٥)، (٢٤٦).



شكل رقم (٢٤٤)

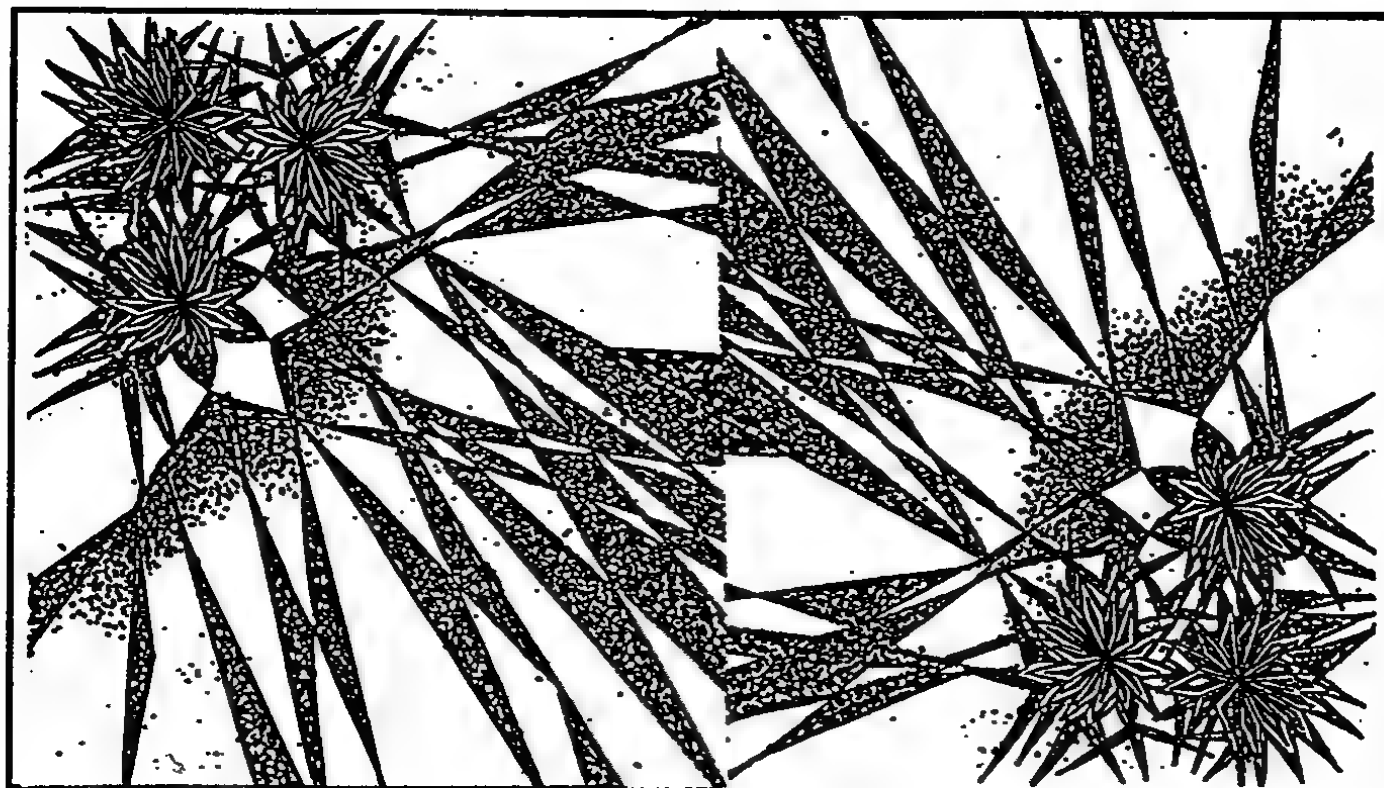


شكل رقم (٢٤٥)

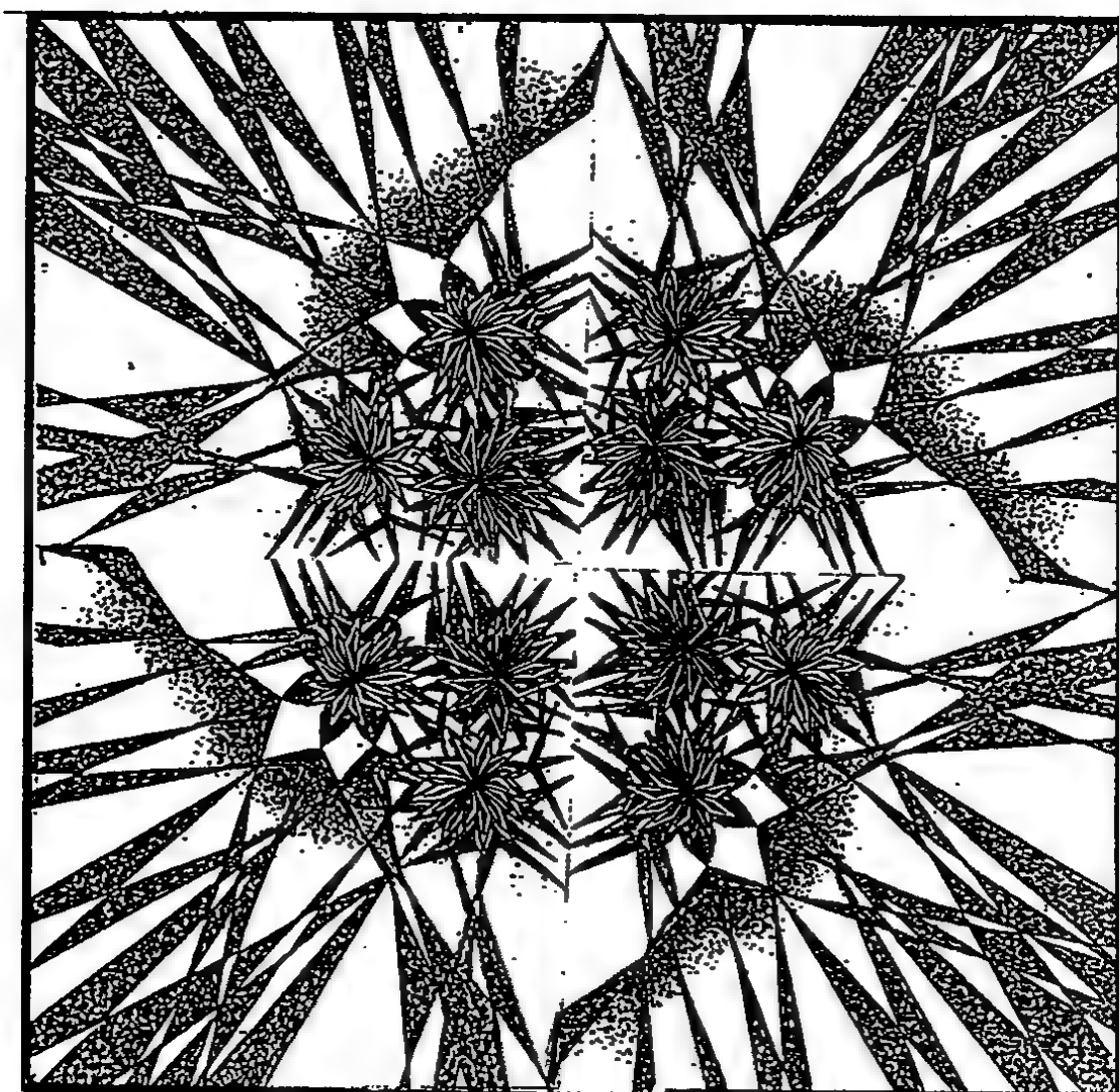


شكل رقم (٢٤٦)

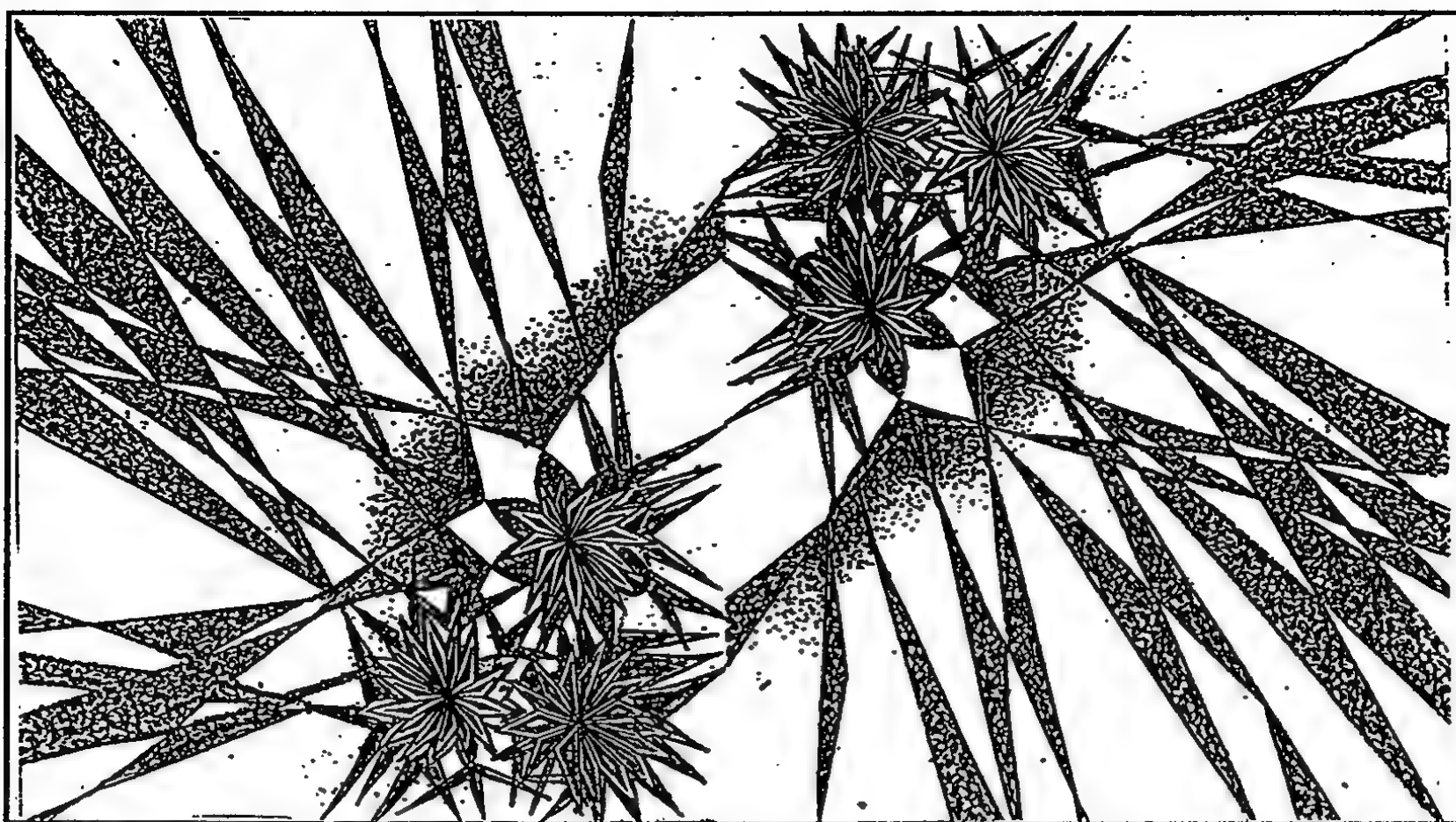
- تصميمات اعتمدت على التكرار التلقائي للمفردة التشكيلية المستنبطة من زاوية المسقط الرأسي
لنخيل البلح كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٤٧)، (٢٤٨)، (٢٤٩).



شکل رقم (۲۴۷)

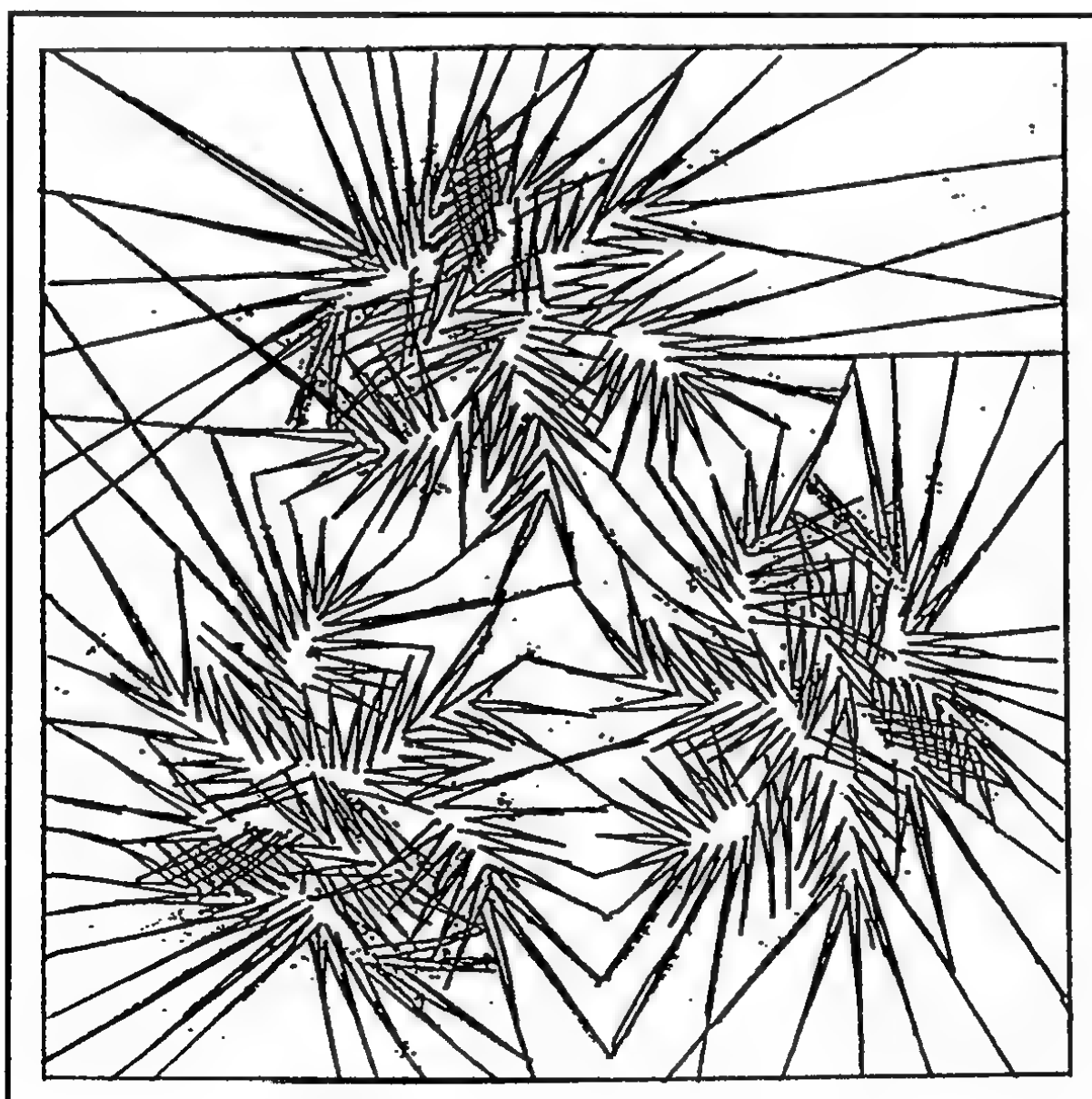


شکل رقم (۲۴۸)

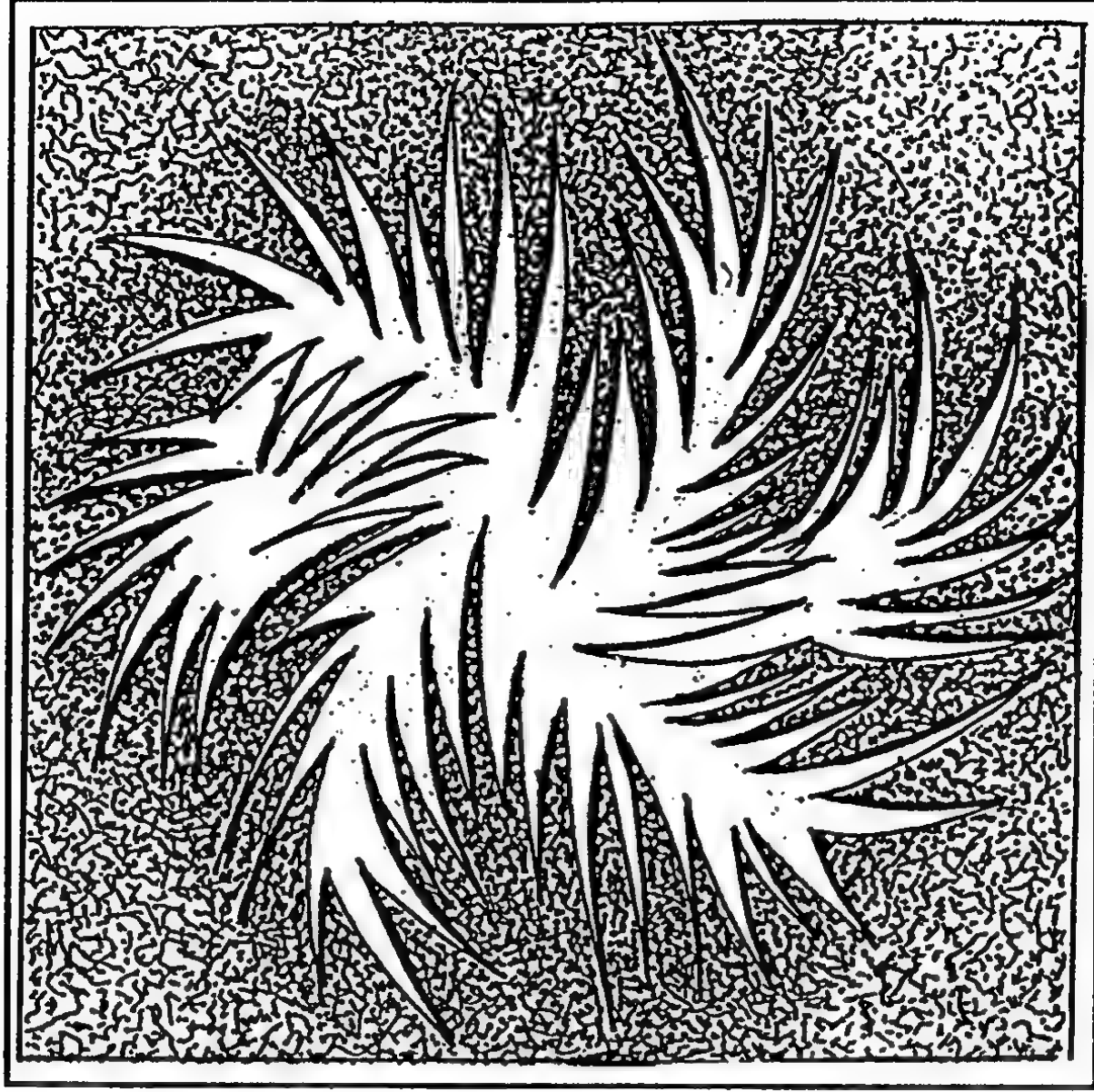


شكل رقم (٢٤٩)

- تصميمات اعتمدت على التكرار التلقائي لقطاع من ورقة نخيل الزينة كما يتضح في الشكلين رقمي (٢٥٠)، (٢٥١).

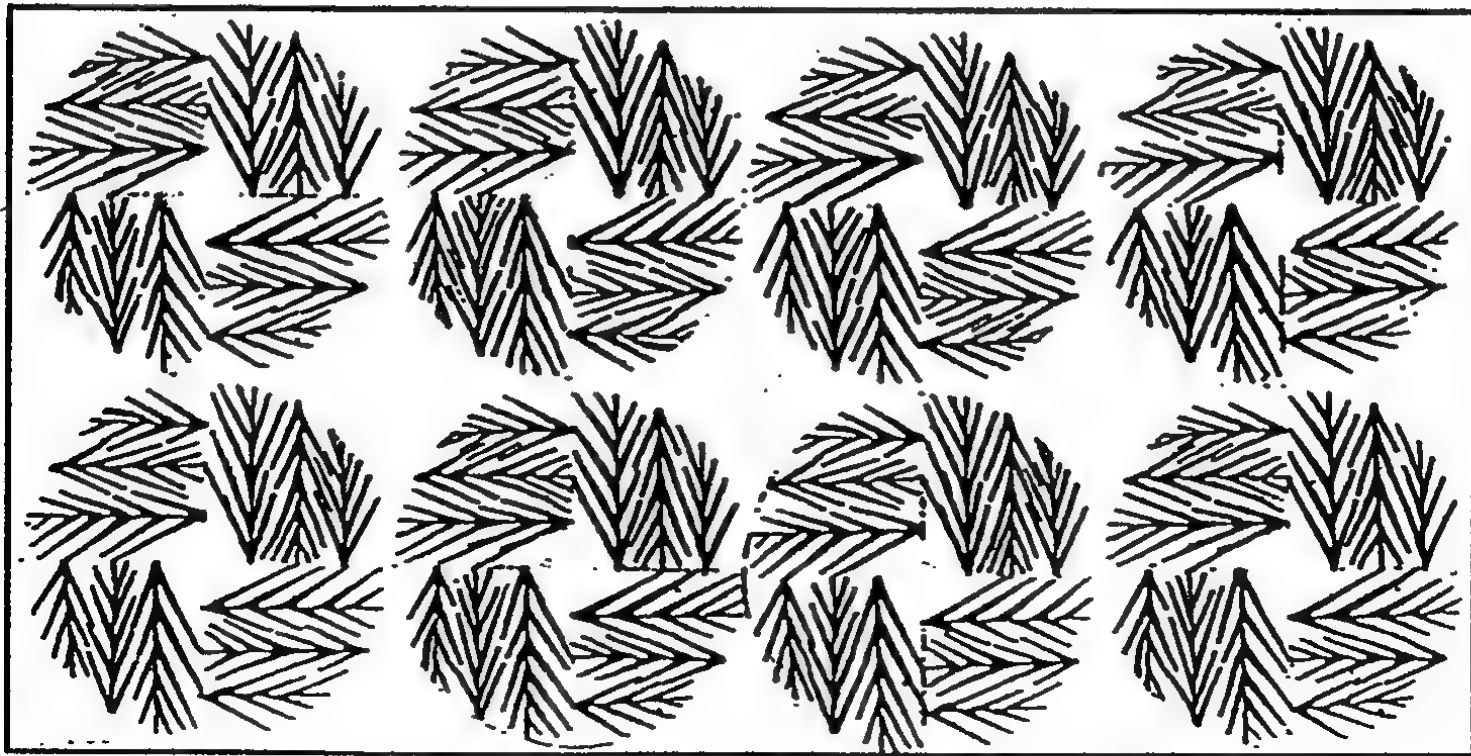


شكل رقم (٢٥٠)

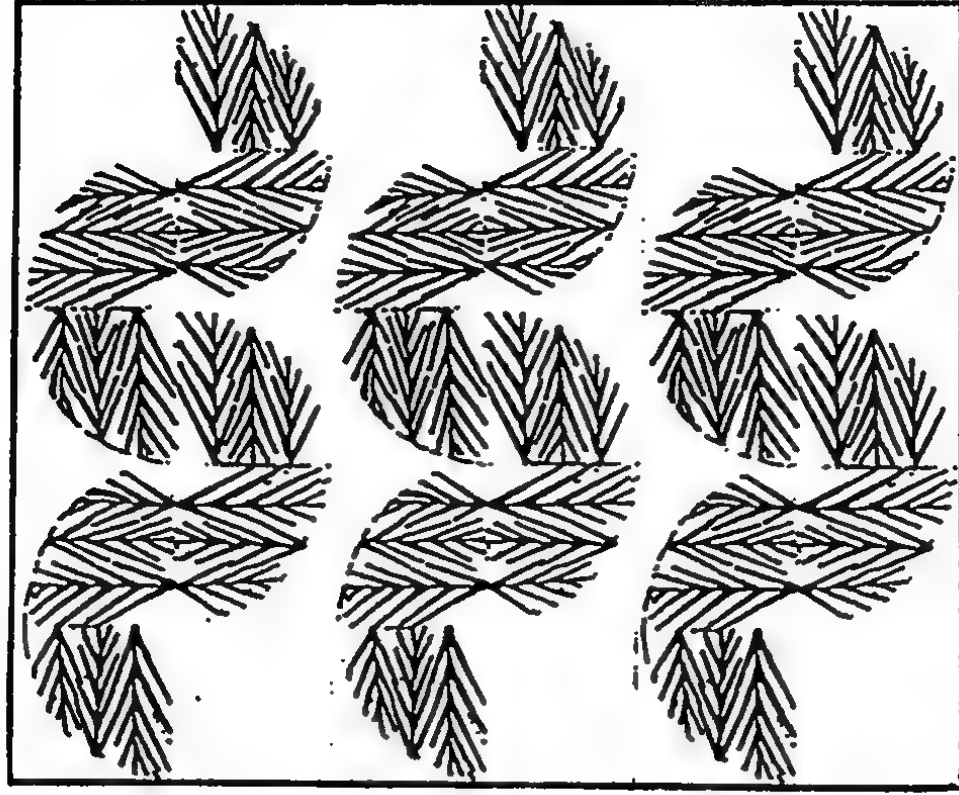


شكل رقم (٢٥١)

- تصميمات اعتمدت على استخدام جزء من الورقة النخيلية بشكل رأسي وأفقي كما يتضح في الشكل رقم (٢٥٢). وقد تم استخدام نفس الجزء من الورقة النخيلية بوضع رأسي وآخر أفقي في تكوين باتباع النظام حلزوني كما يتضح في الشكل رقم (٢٥٣).

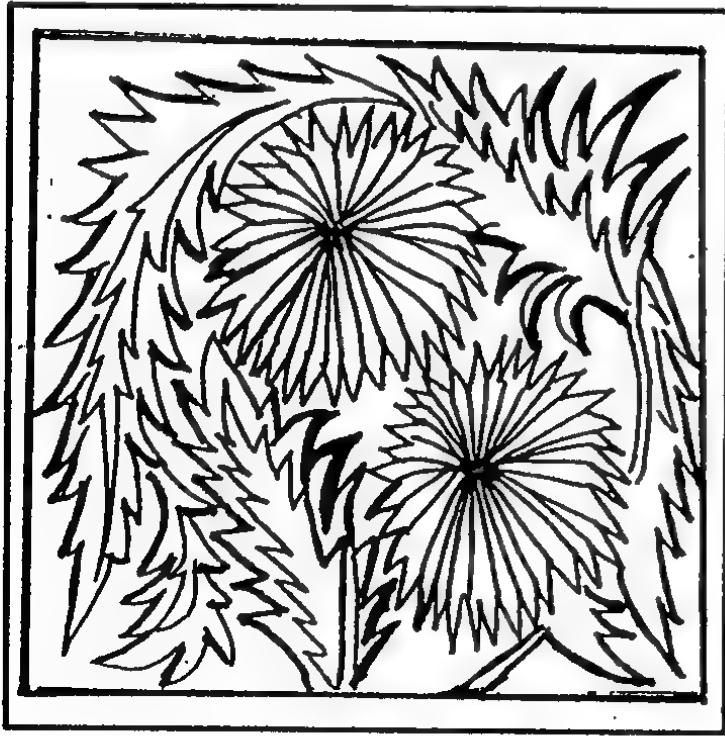


شكل رقم (٢٥٢)



شكل رقم (٢٥٣)

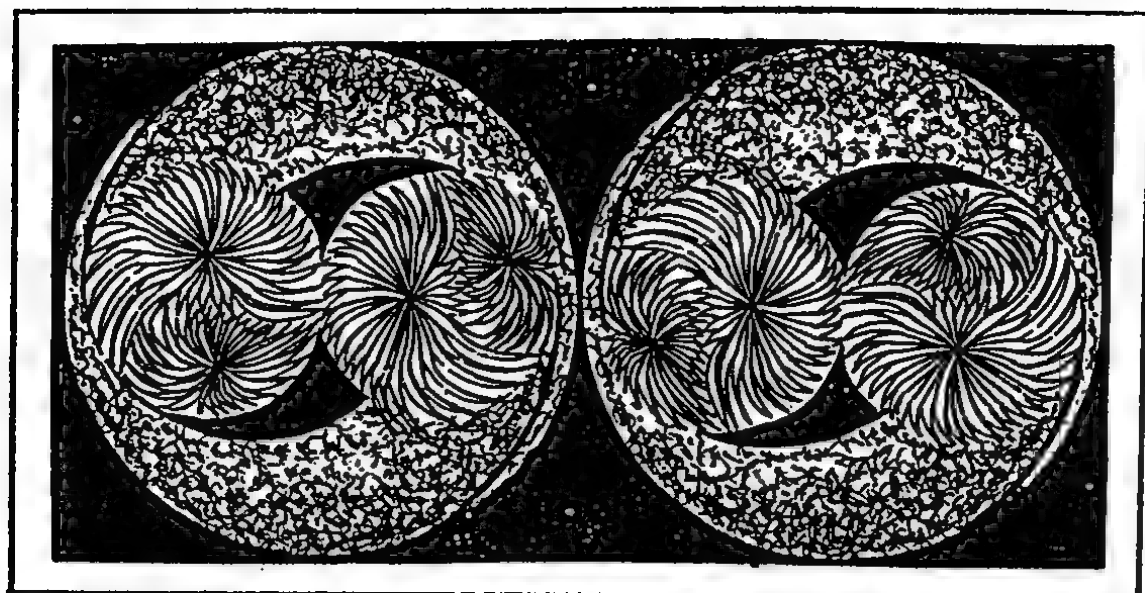
- تصميمات اعتمدت على تطويع الورقة الريشية والروحية والمسقط الرأسى والأفقى داخل مساحات هندسية كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٥٤)، (٢٥٥)، (٢٥٦)، (٢٥٧). أما الشكل رقم (٢٥٨) فهو نتيجة لاستخدام عامل الشفافية والتراكب للمسقط الأفقى لتخييل البلح.



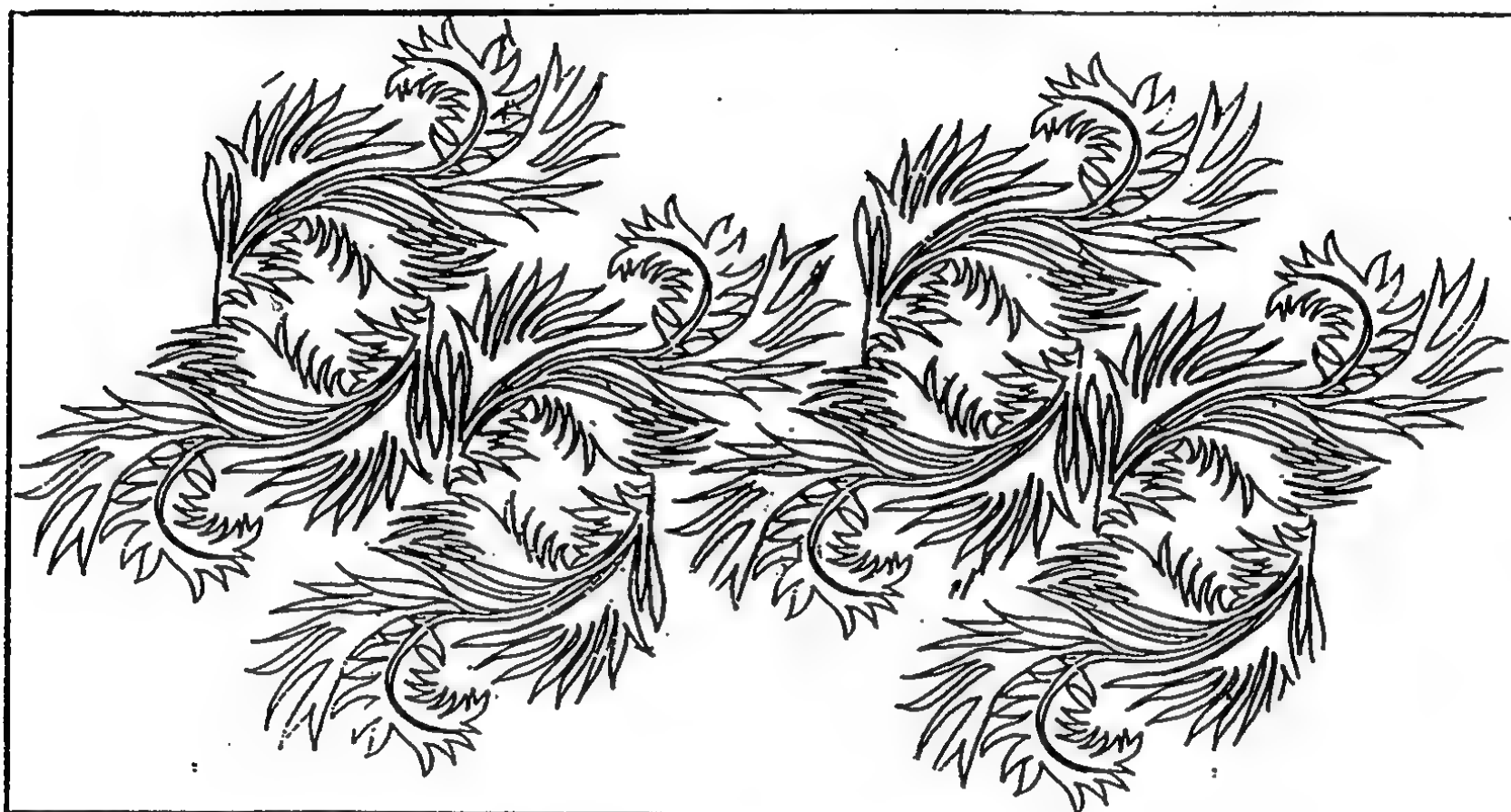
شكل رقم (٢٥٤-ب)



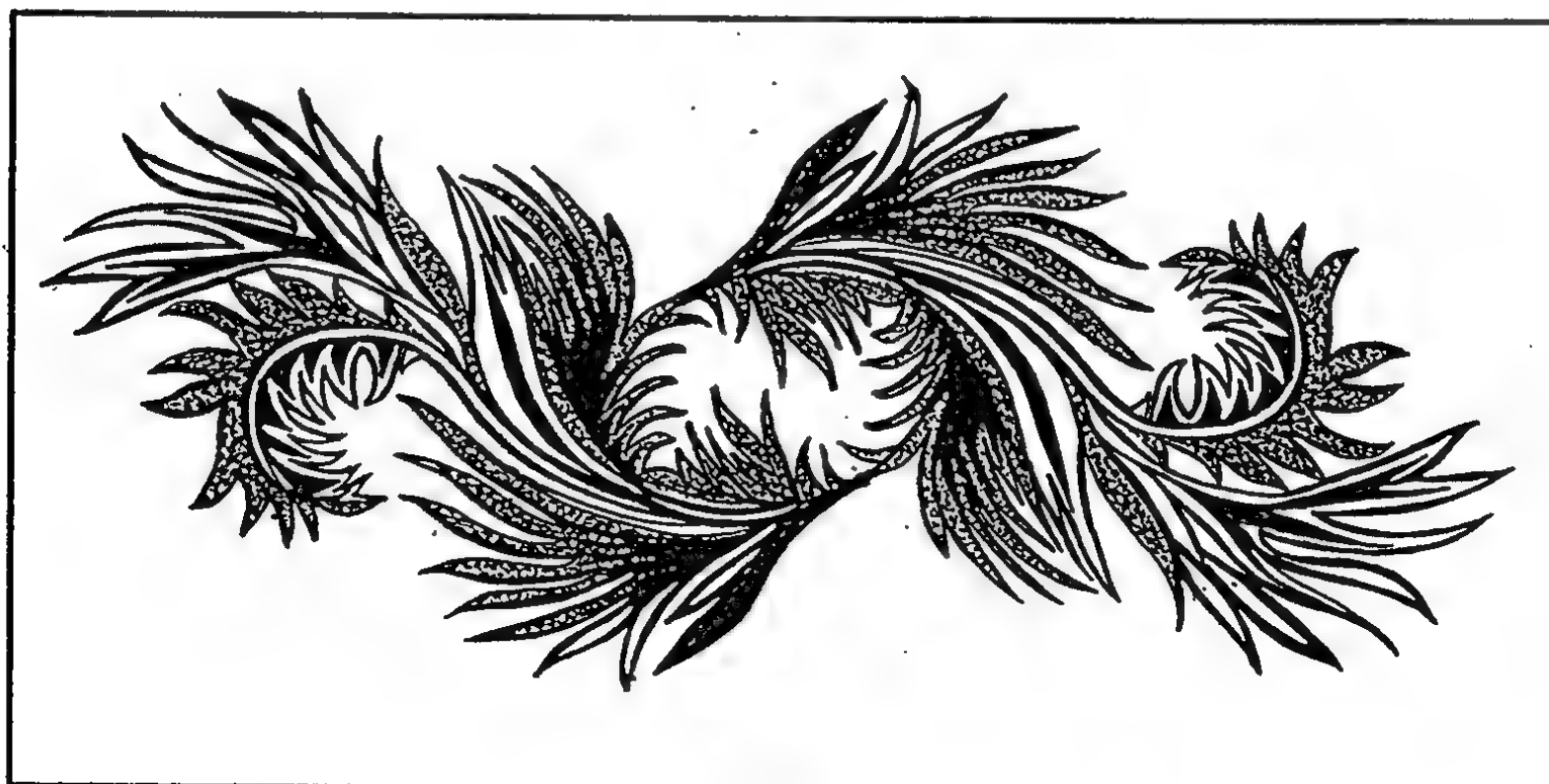
شكل رقم (٢٥٤-أ)



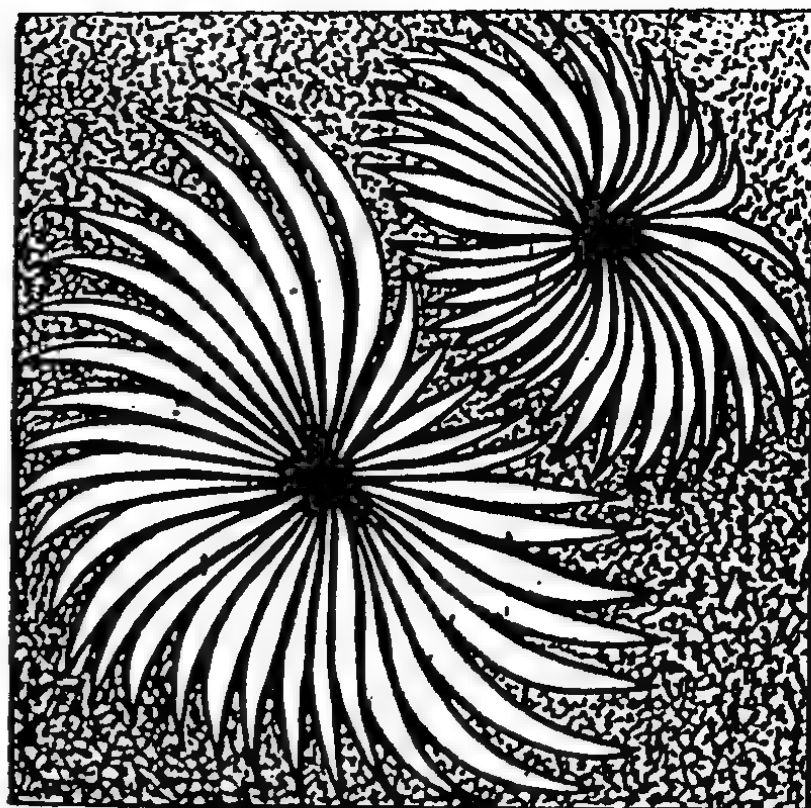
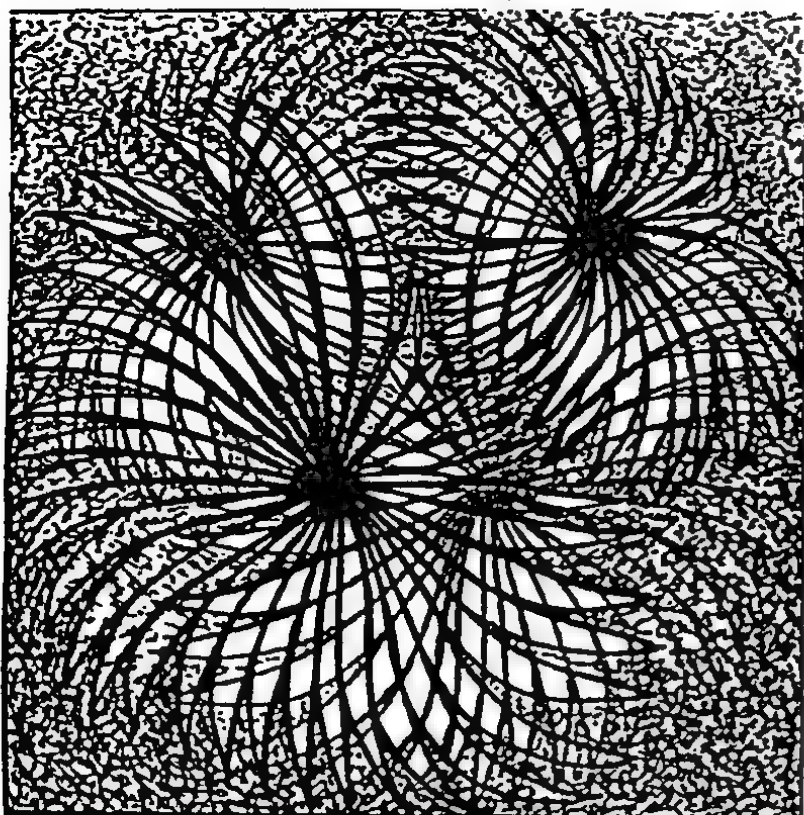
شکل رقم (۲۵۵)



شکل رقم (۲۵۶)

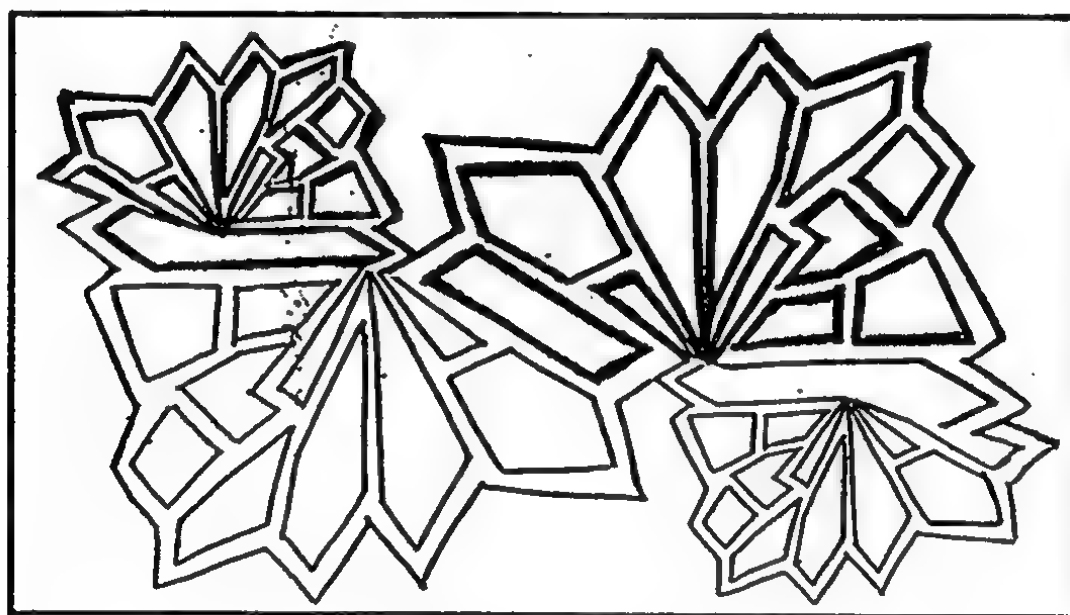


شکل رقم (۲۵۷)

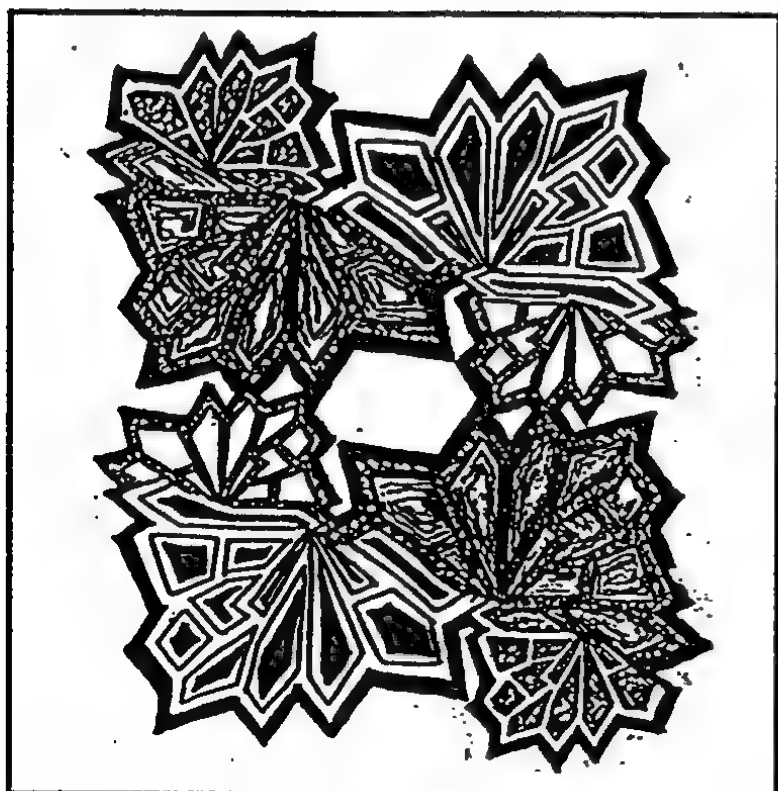


شكل رقم (٢٥٨)

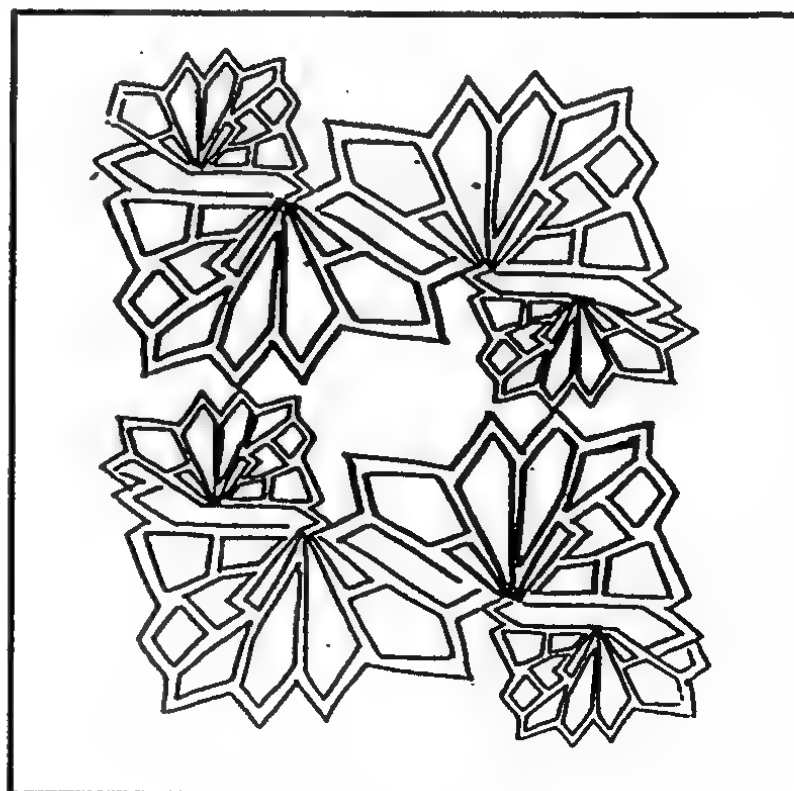
- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك والتصغير والتكبير للمسقط الأفقي لنخيل الزينة كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٥٩)، (٢٦٠)، (٢٦١).



شكل رقم (٢٥٩)

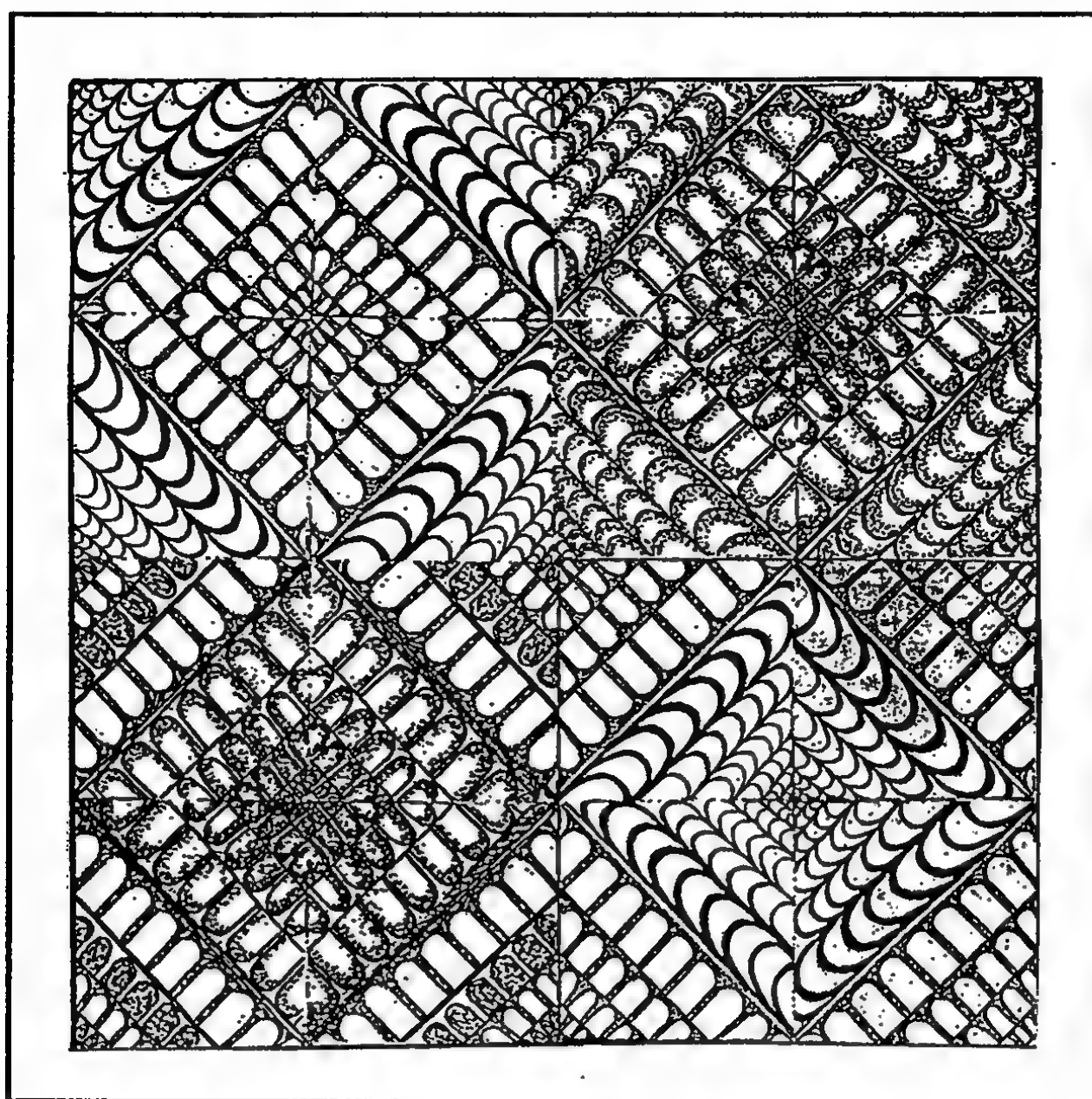


شكل رقم (٢٦١)

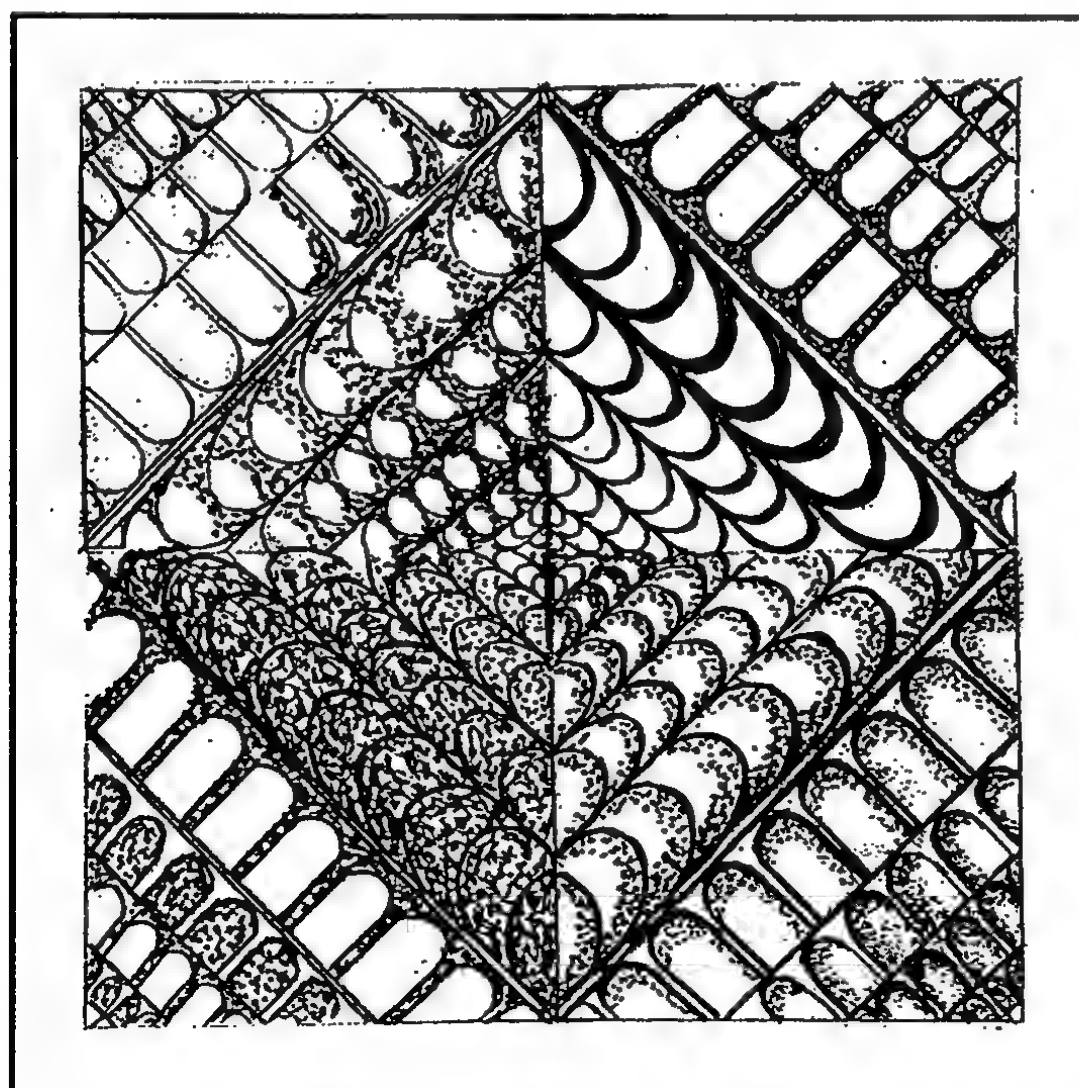


شكل رقم (٢٦٠)

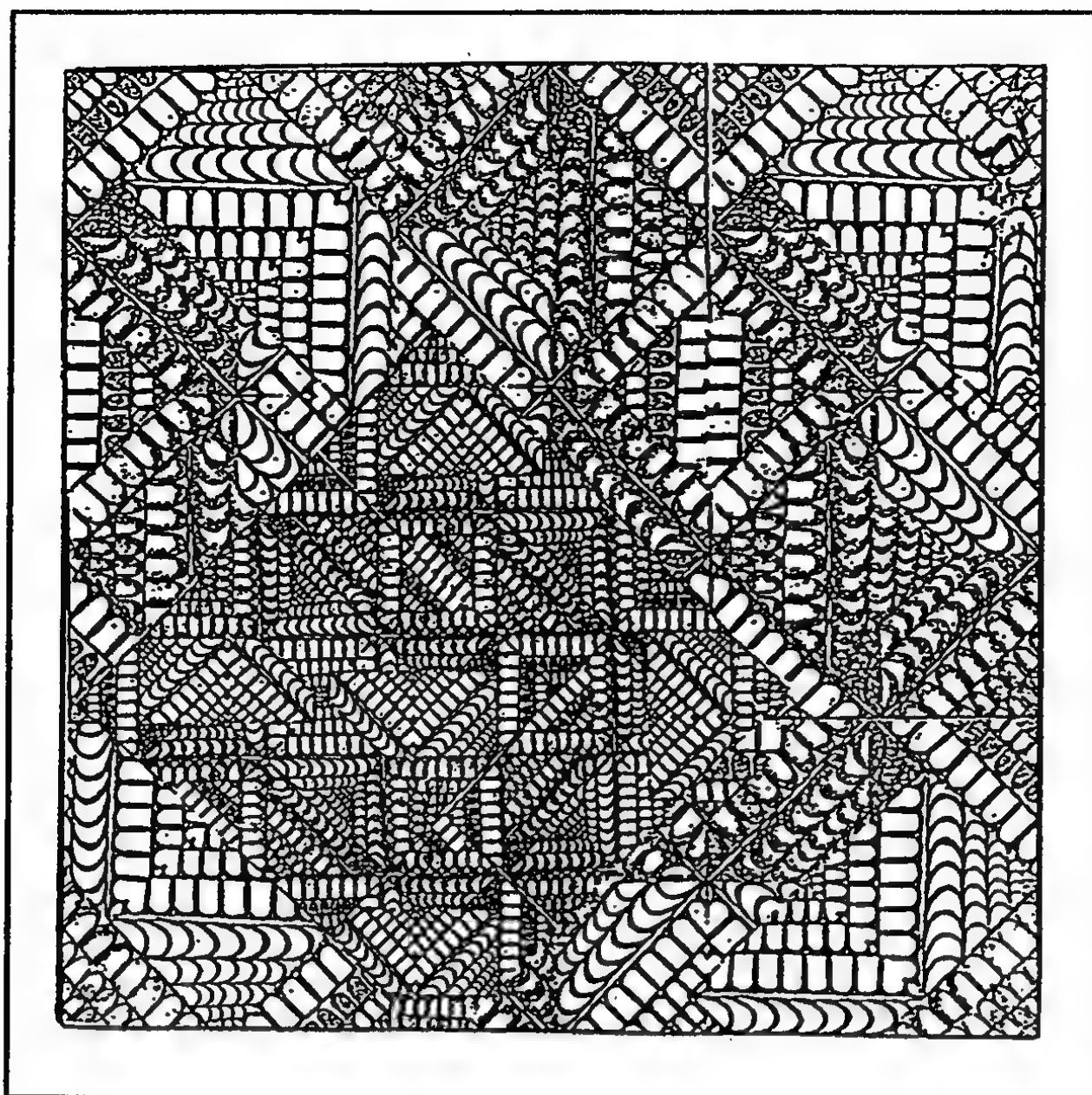
- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك والتكبير والتصغير، وعلى نسب متفاوتة لقطاع من ثمرة البلح كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٦٢)، (٢٦٣)، (٢٦٤)، (٢٦٥)، (٢٦٦).



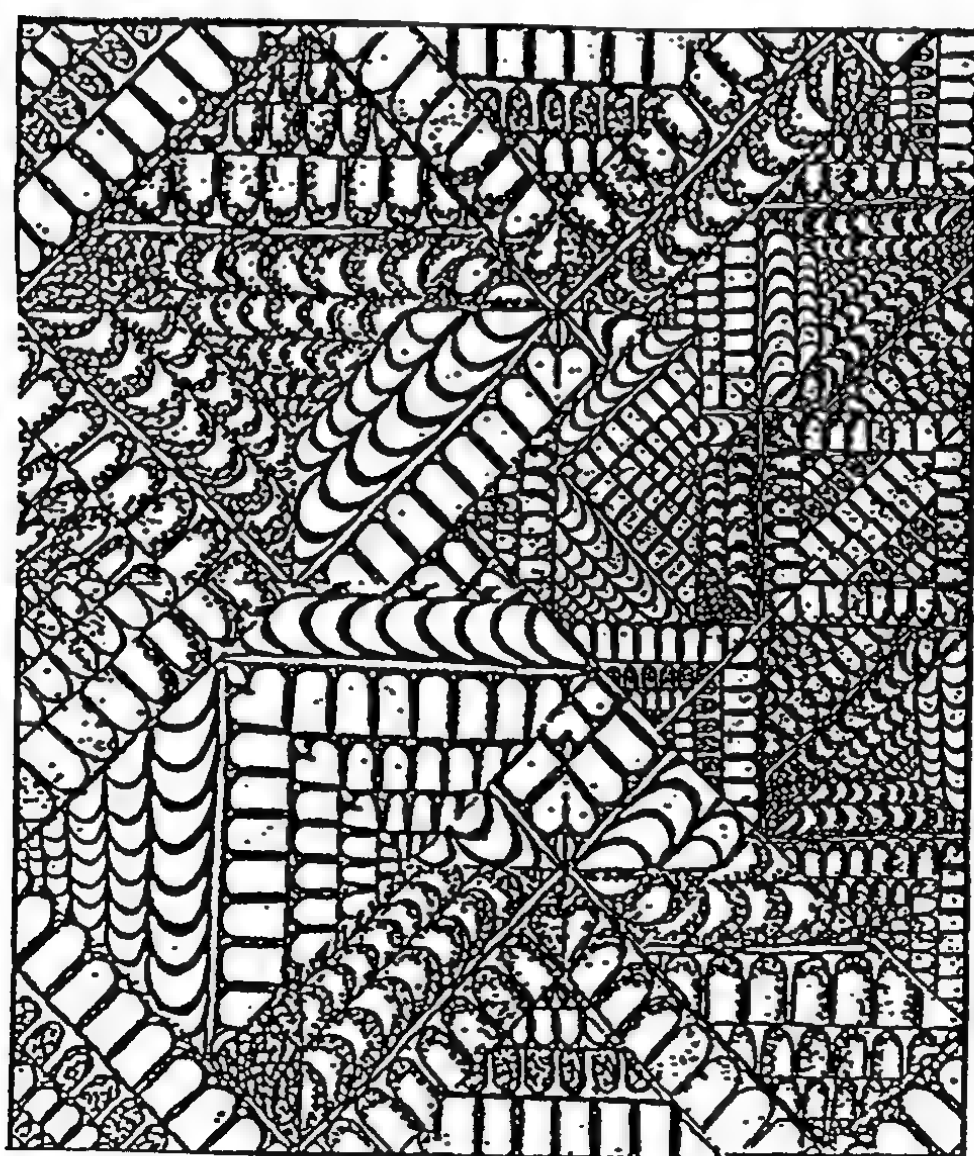
شكل رقم (٢٦٢)



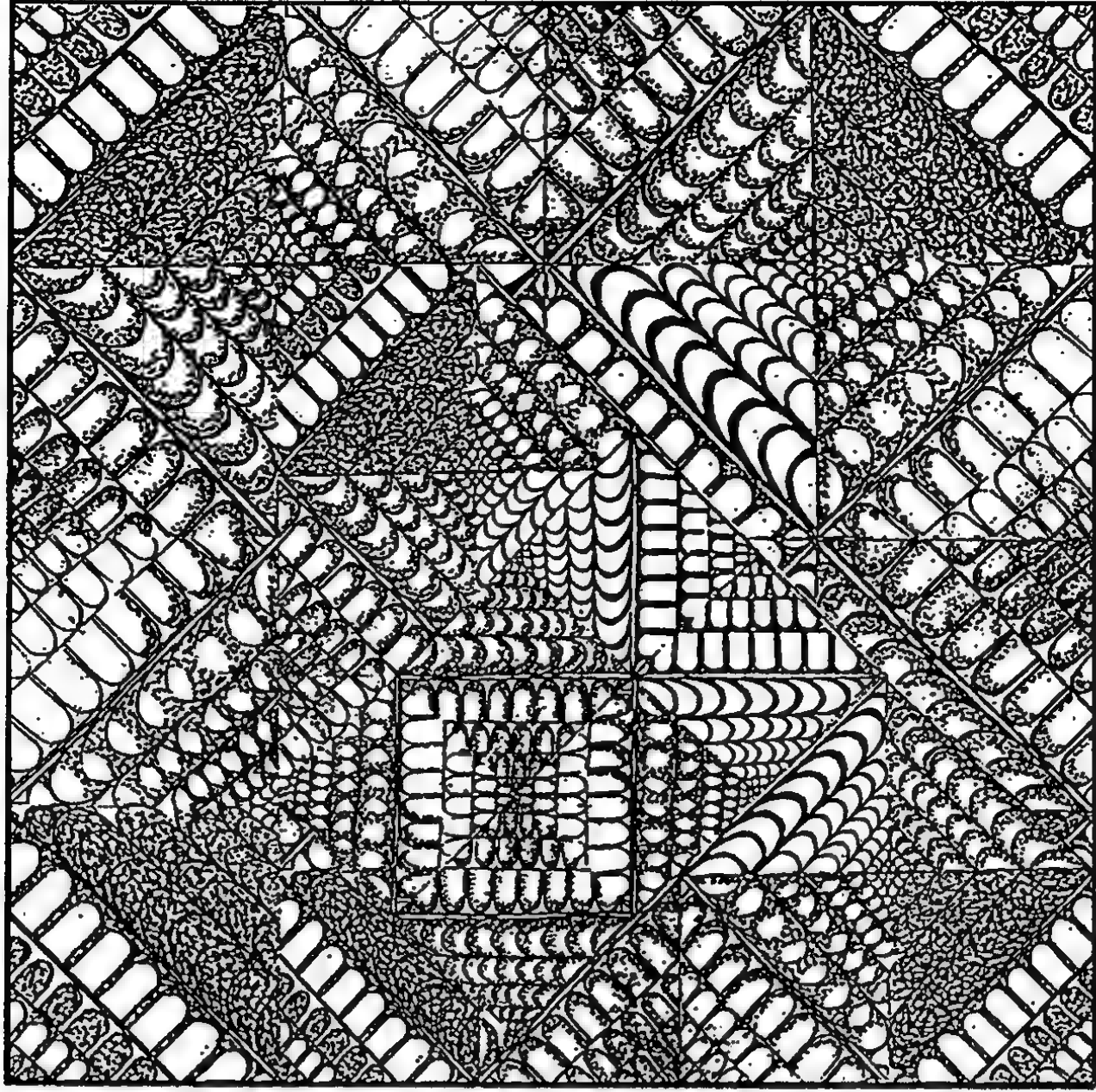
شكل رقم (٢٦٣)



شکل رقم (۲۶۴)

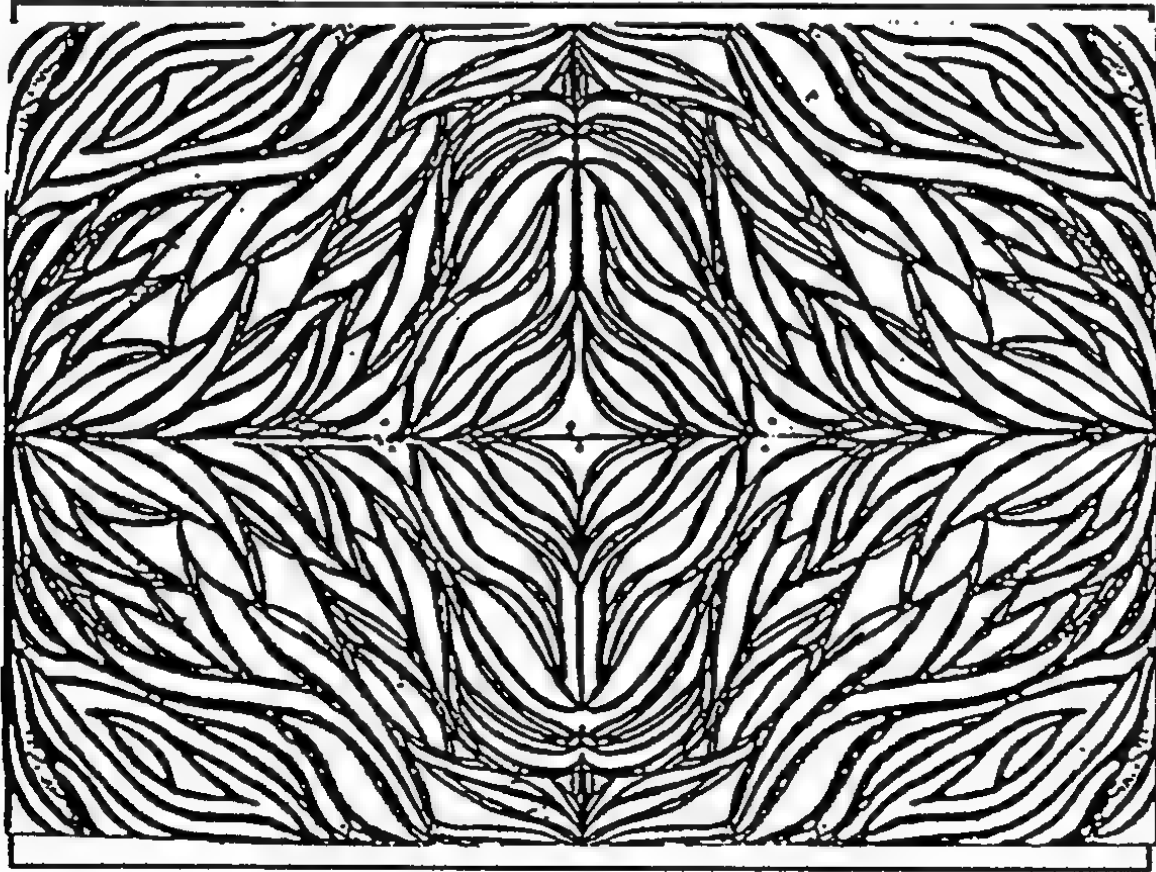


شکل رقم (۲۶۵)

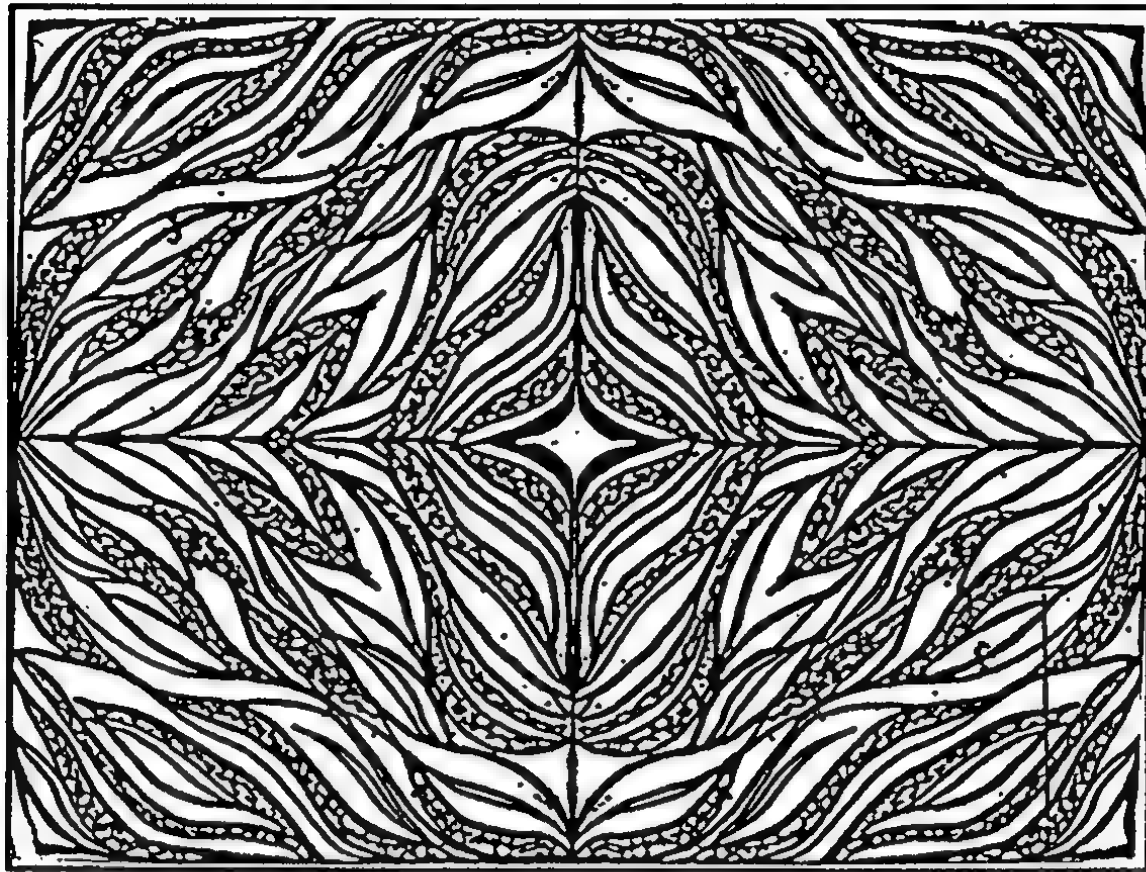


شكل رقم (٢٦٦)

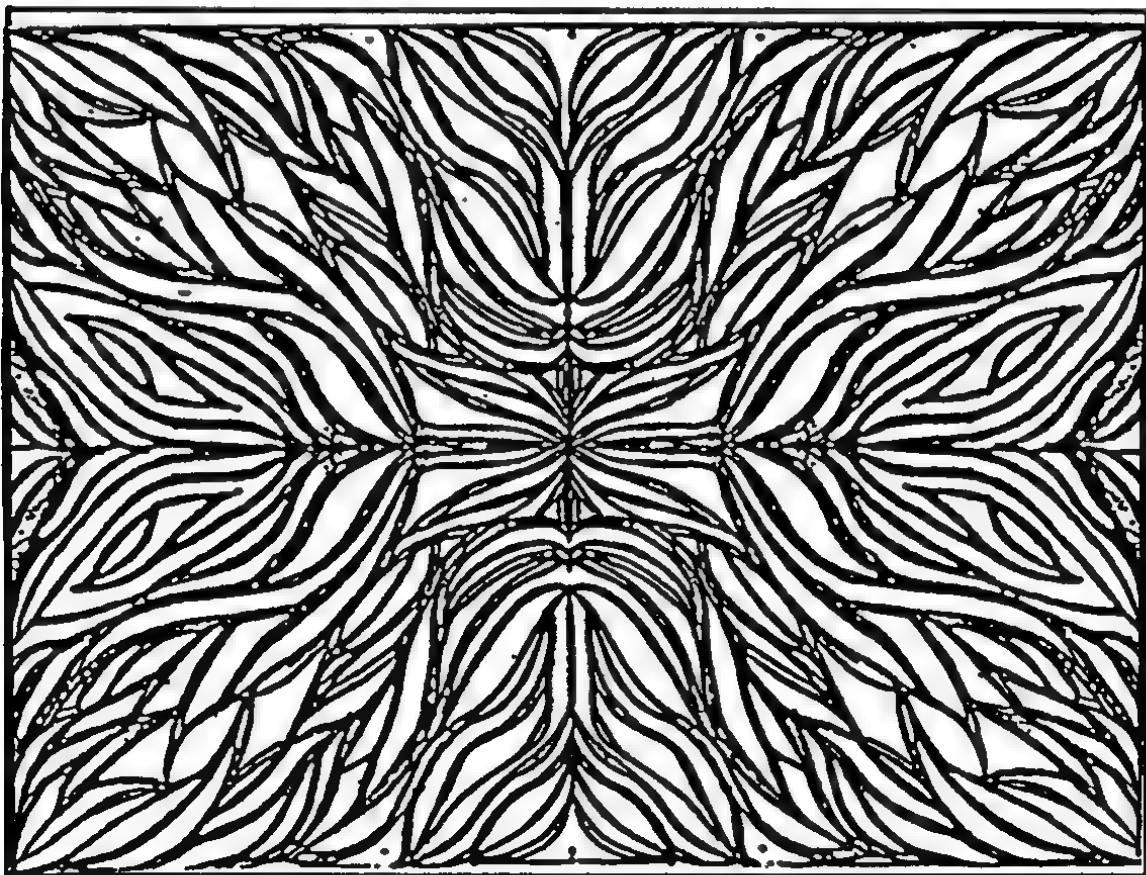
- تصميمات اعتمدت على التكرار مع التصغير والتكبير المتداخل للقرب والبعد لقطاع من الزهرة النخيلية كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٦٧)، (٢٦٨)، (٢٦٩)، (٢٧٠)، (٢٧١)، (٢٧٢).



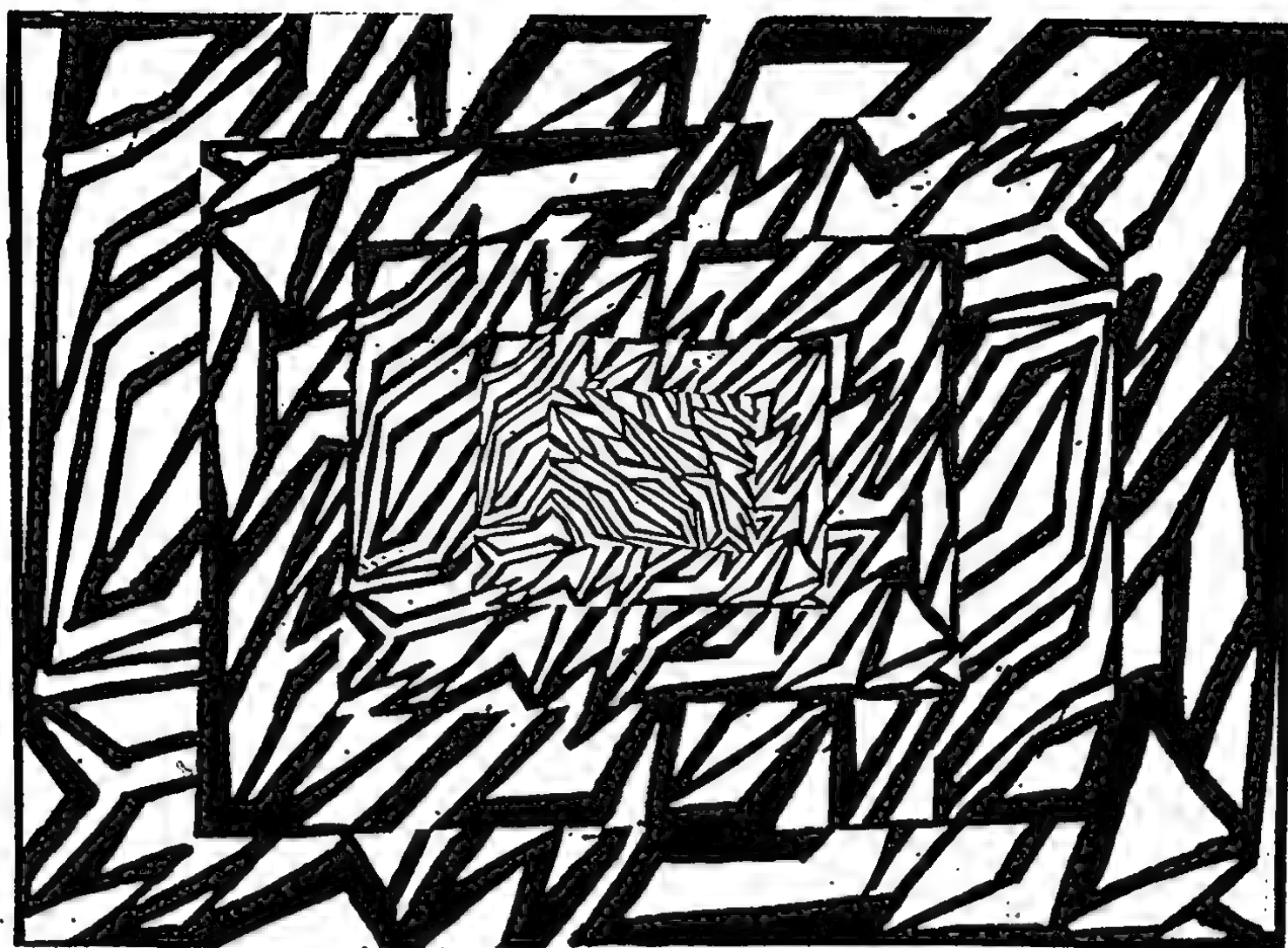
شكل رقم (٢٦٧)



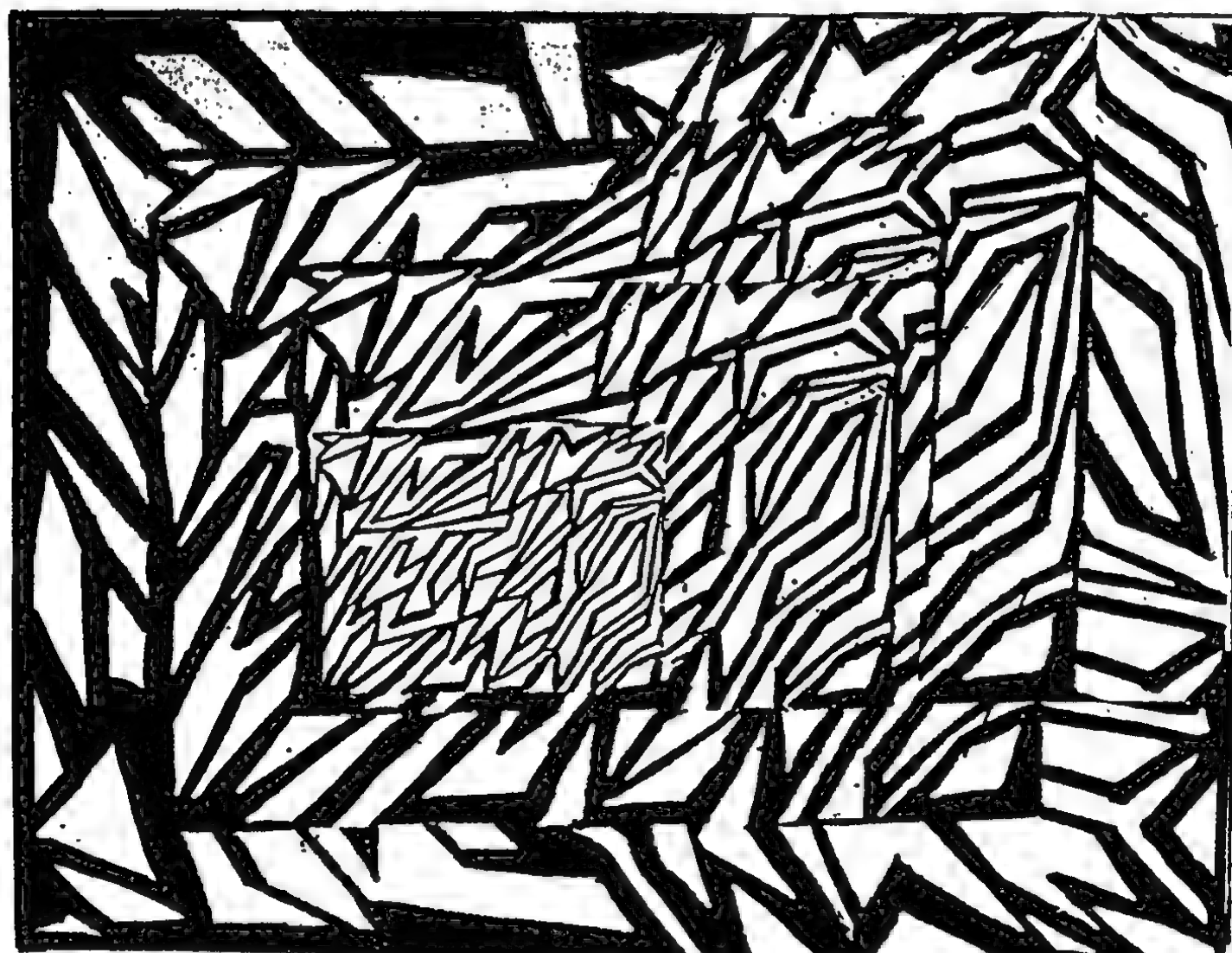
شکل رقم (۲۶۸)



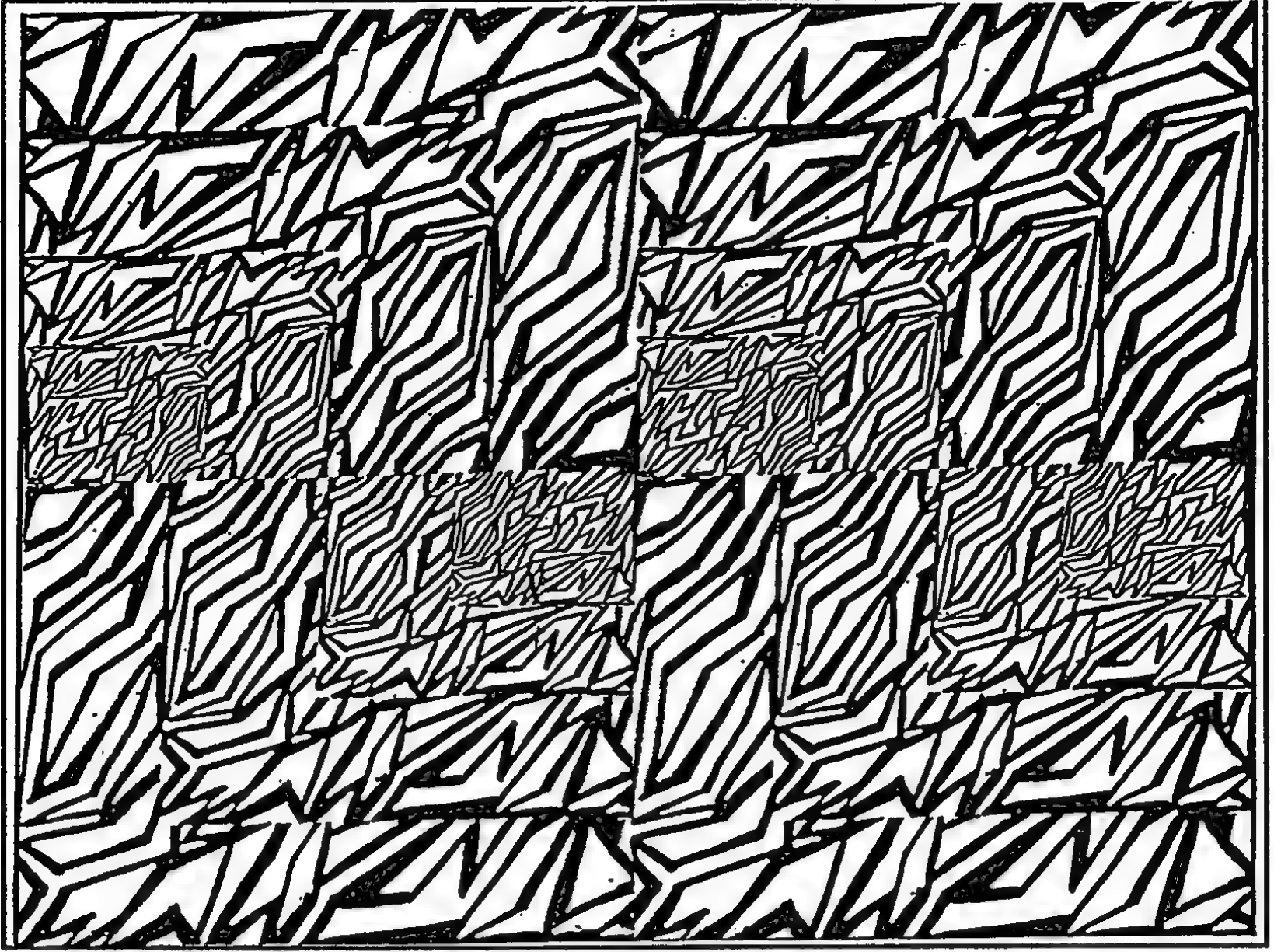
شکل رقم (۲۶۹)



شکل رقم (۲۷۰)

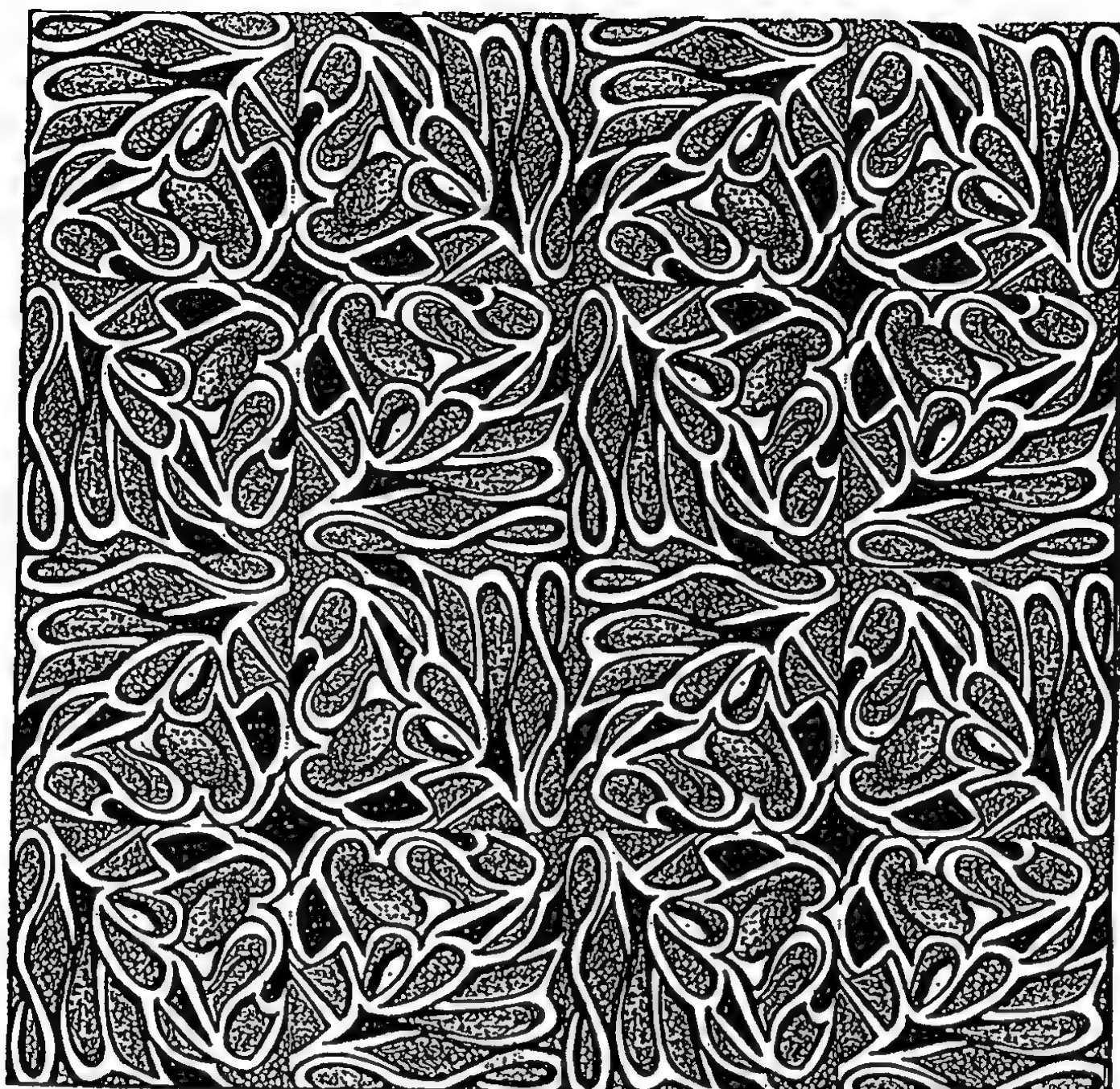


شکل رقم (۲۷۱)

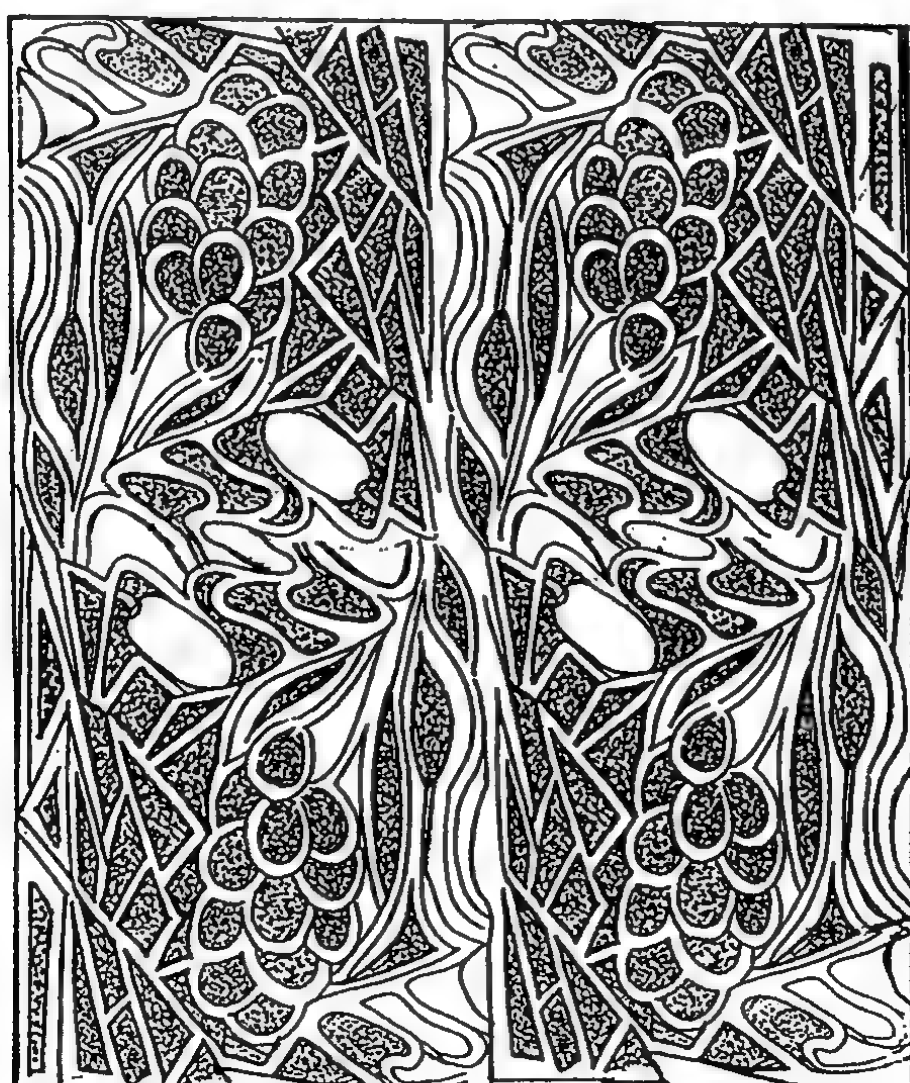


شكل رقم (٢٧٢)

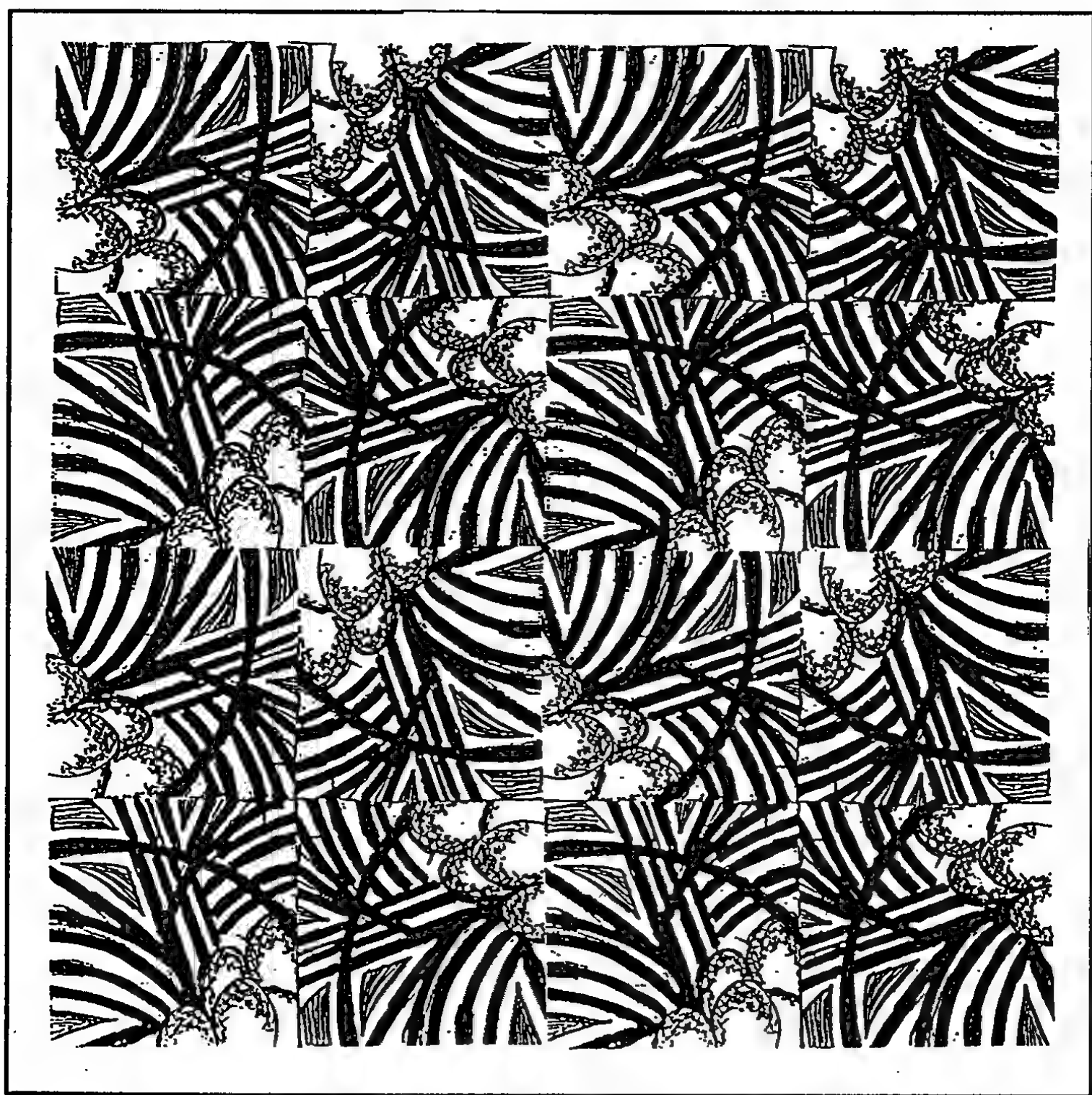
- تصميمات اعتمدت على الشبكية المربعة لقطاع من العرجون مع ثمرة البلح كما يتضح في الشكلين رقمي (٢٧٣)، (٢٧٤). أما الشكلان رقما (٢٧٥)، (٢٧٦) فهما نتاج استخدام قطاع من العرجون مع التكرار باستخدام مستطيلات $\sqrt{2}$.



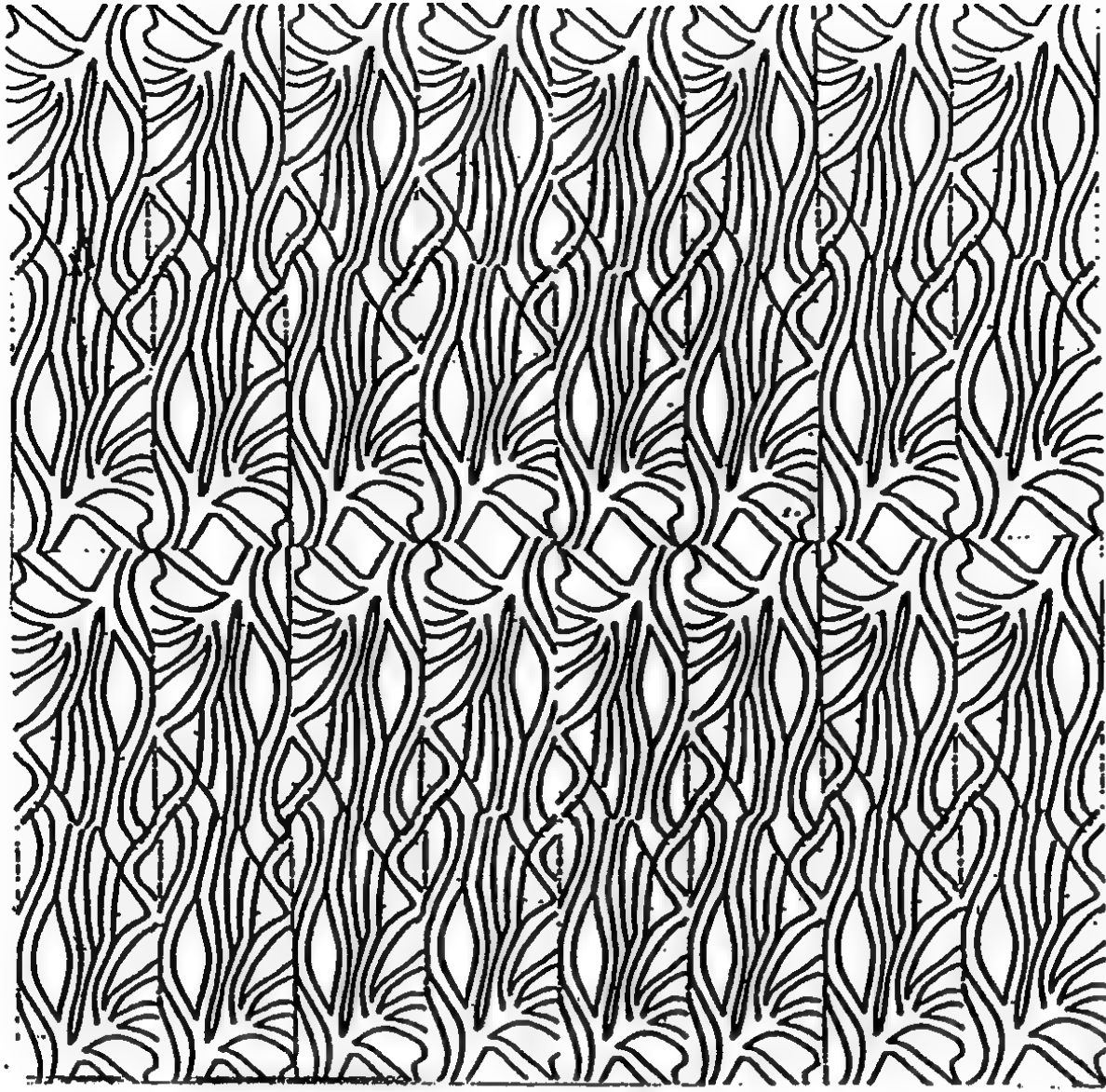
شکل رقم (۲۷۳)



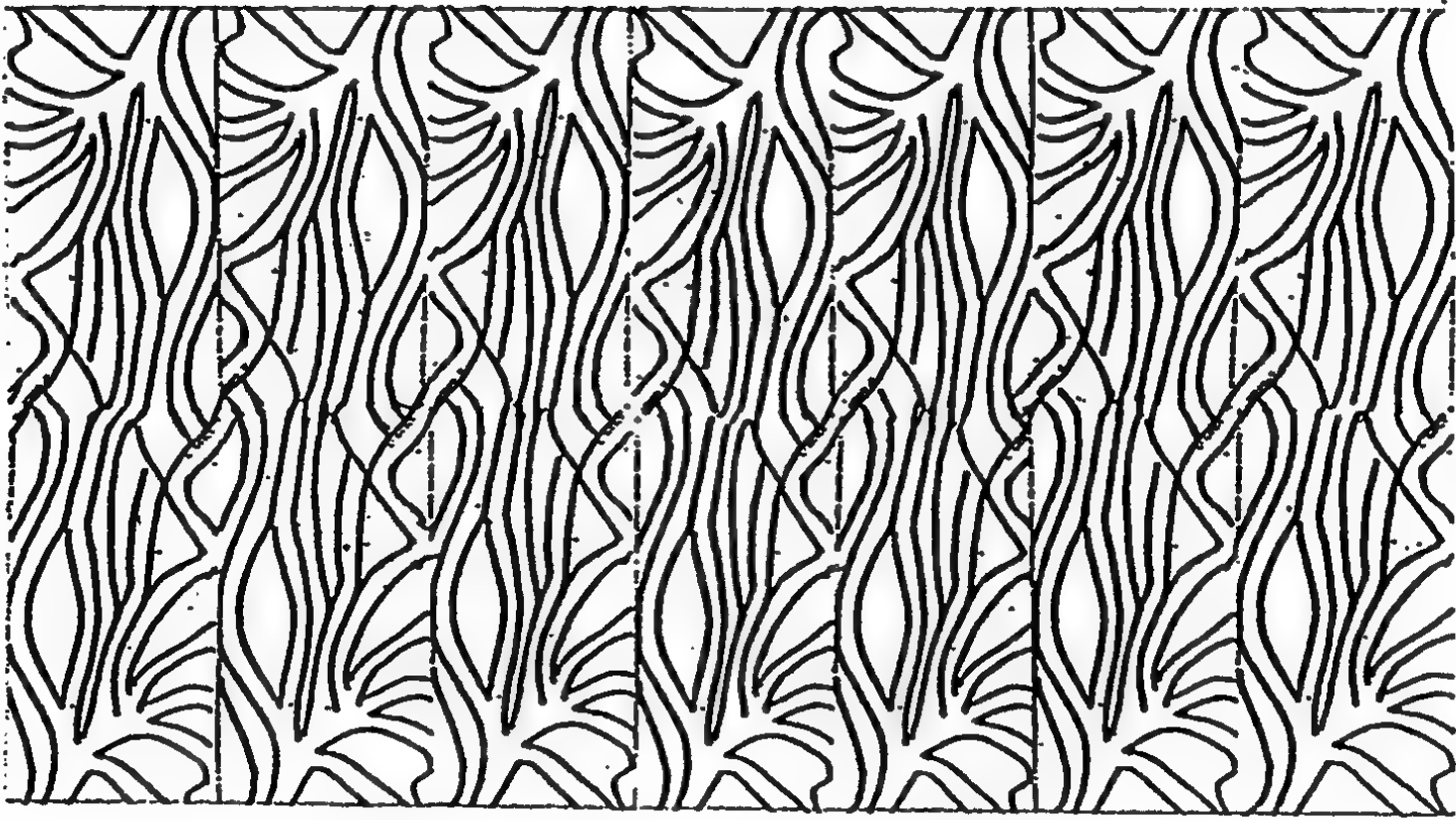
شکل رقم (۲۷۴)



شکل رقم (۲۷۴-ب)

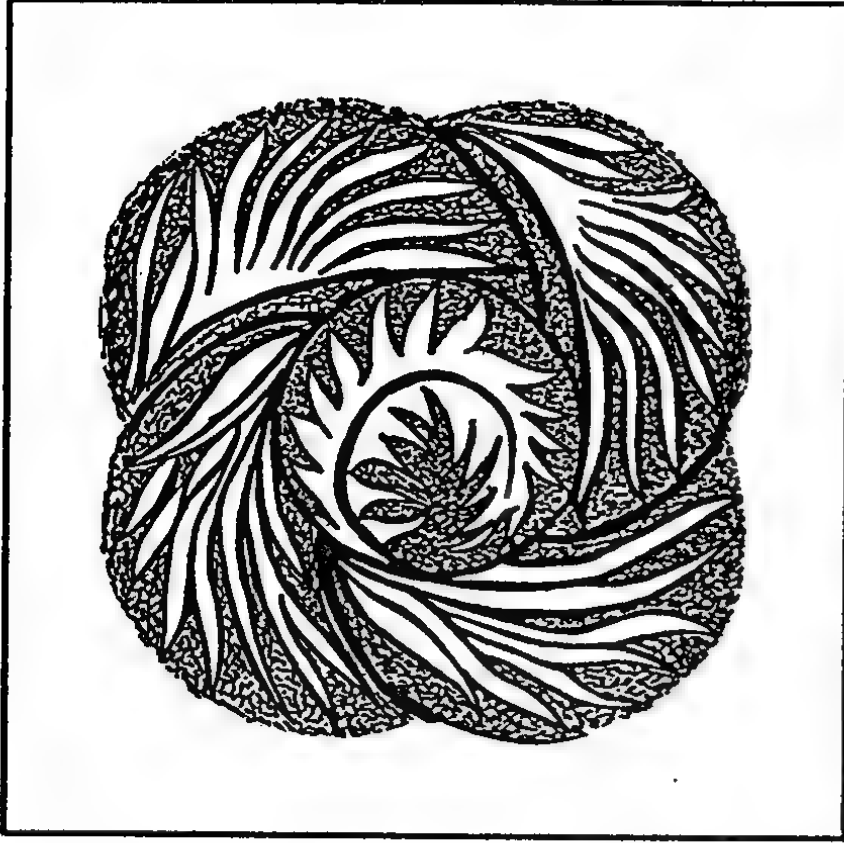


شكل رقم (٢٧٥)



شكل رقم (٢٧٦)

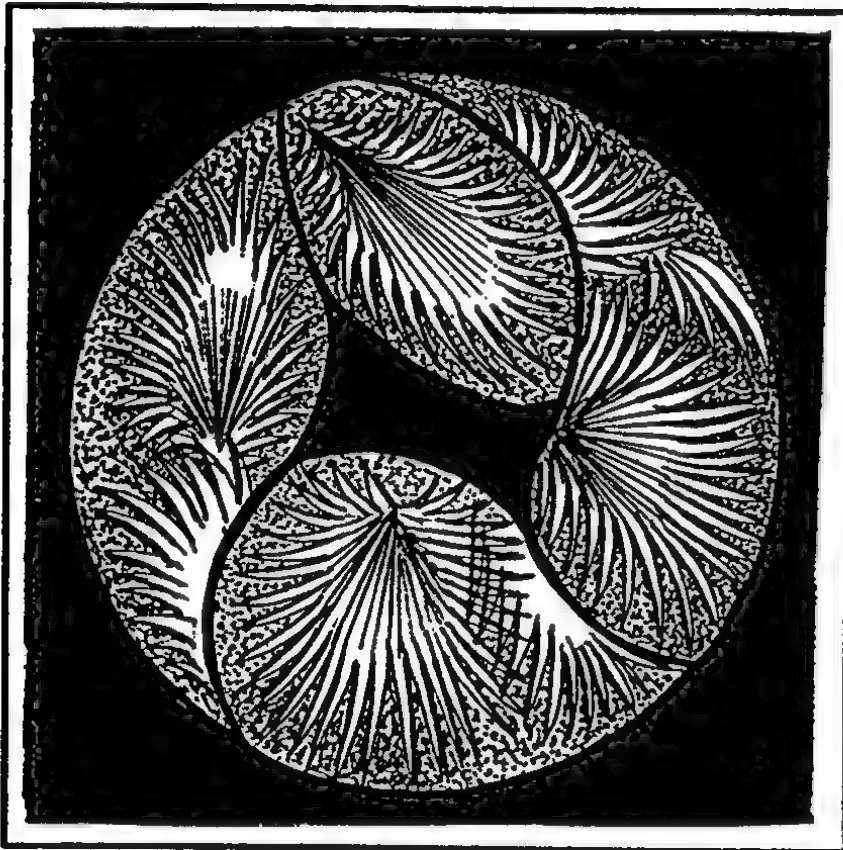
- تصميمات تعتمد على تطويع جزء من الورقة النخيلية الريشية والمروحية داخل الدوائر المتماصة والمتقاطعة كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٧٧)، (٢٧٨)، (٢٧٩)، (٢٨٠).



شكل رقم (٢٧٨)



شكل رقم (٢٧٧)

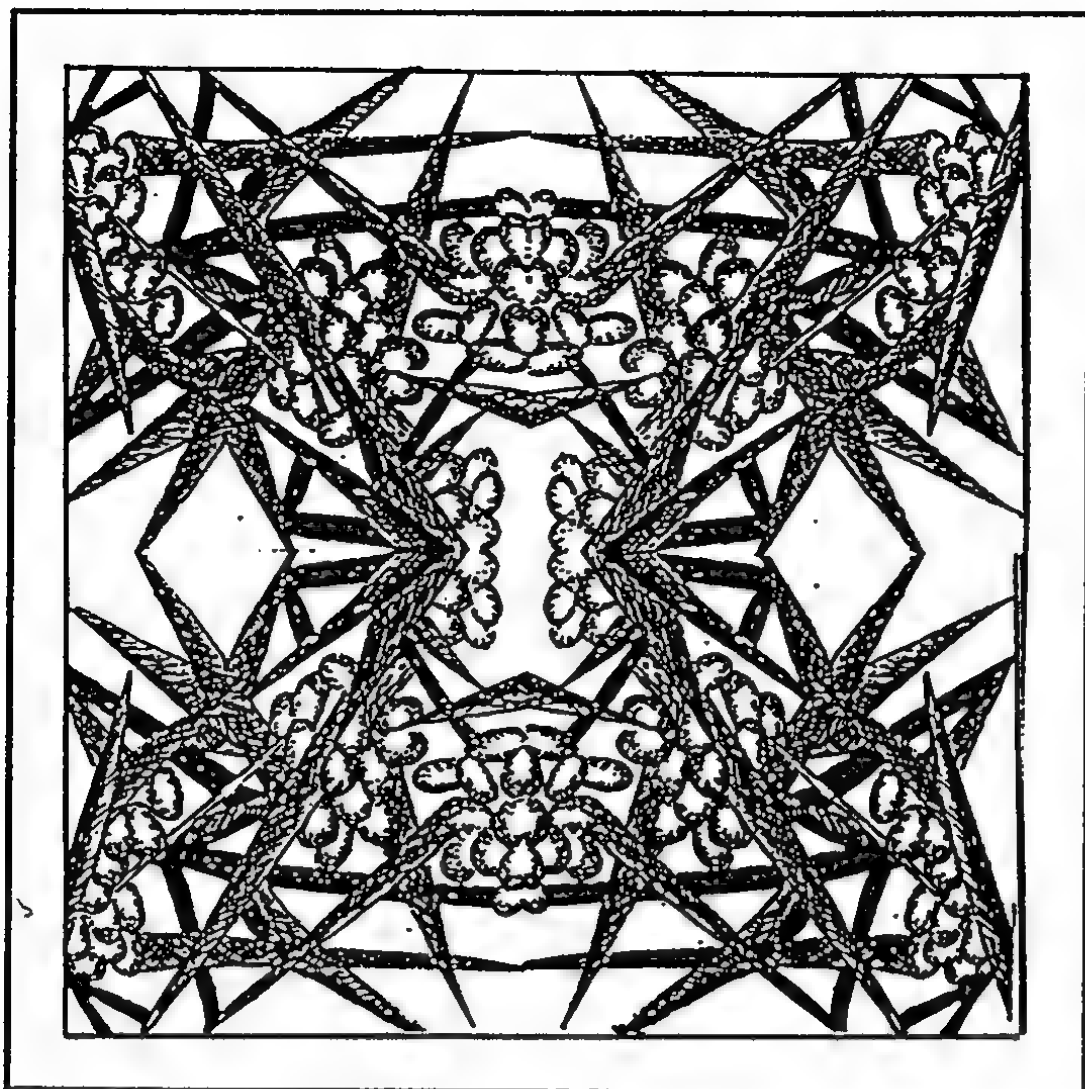


شكل رقم (٢٨٠)

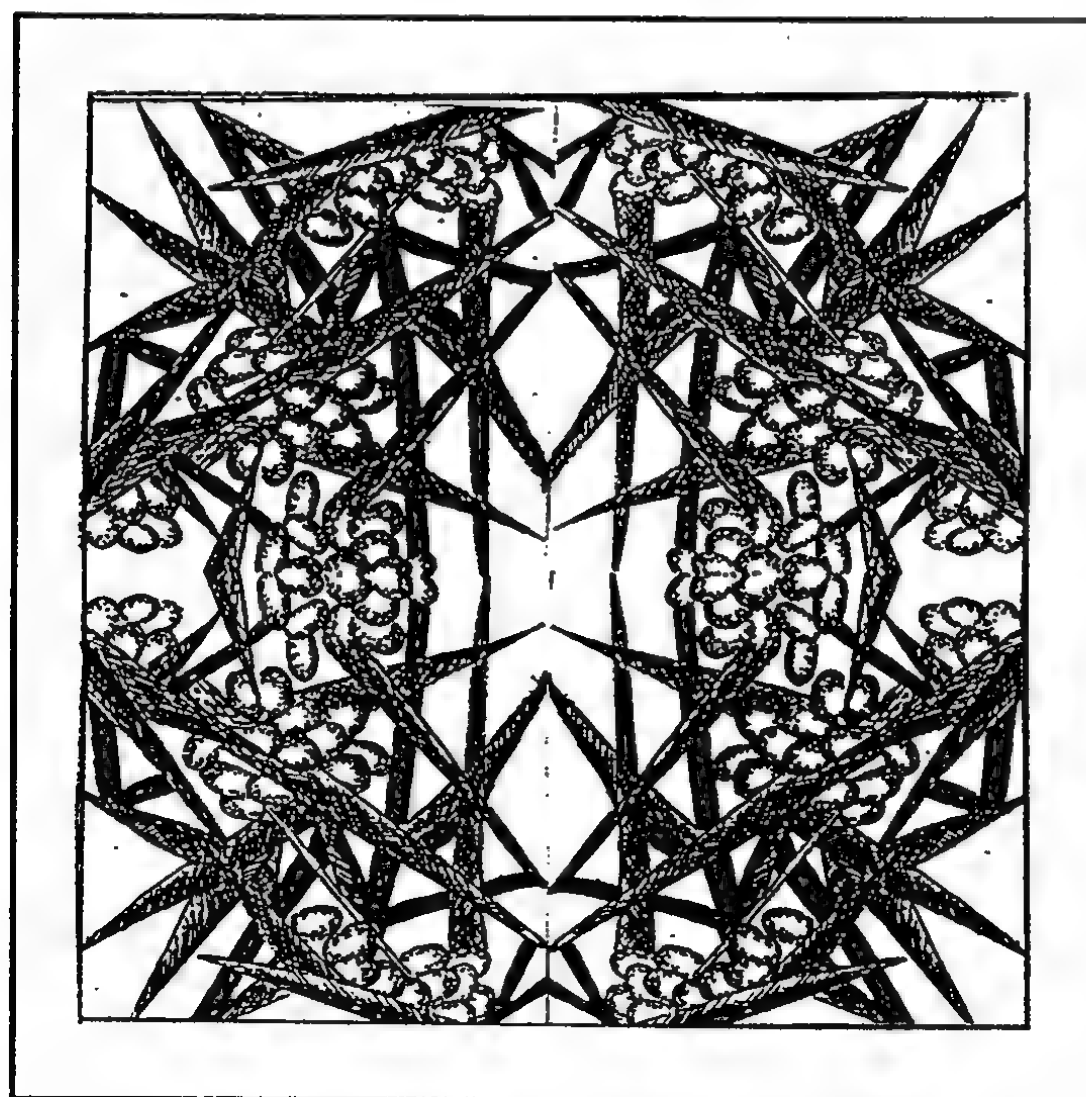


شكل رقم (٢٧٩)

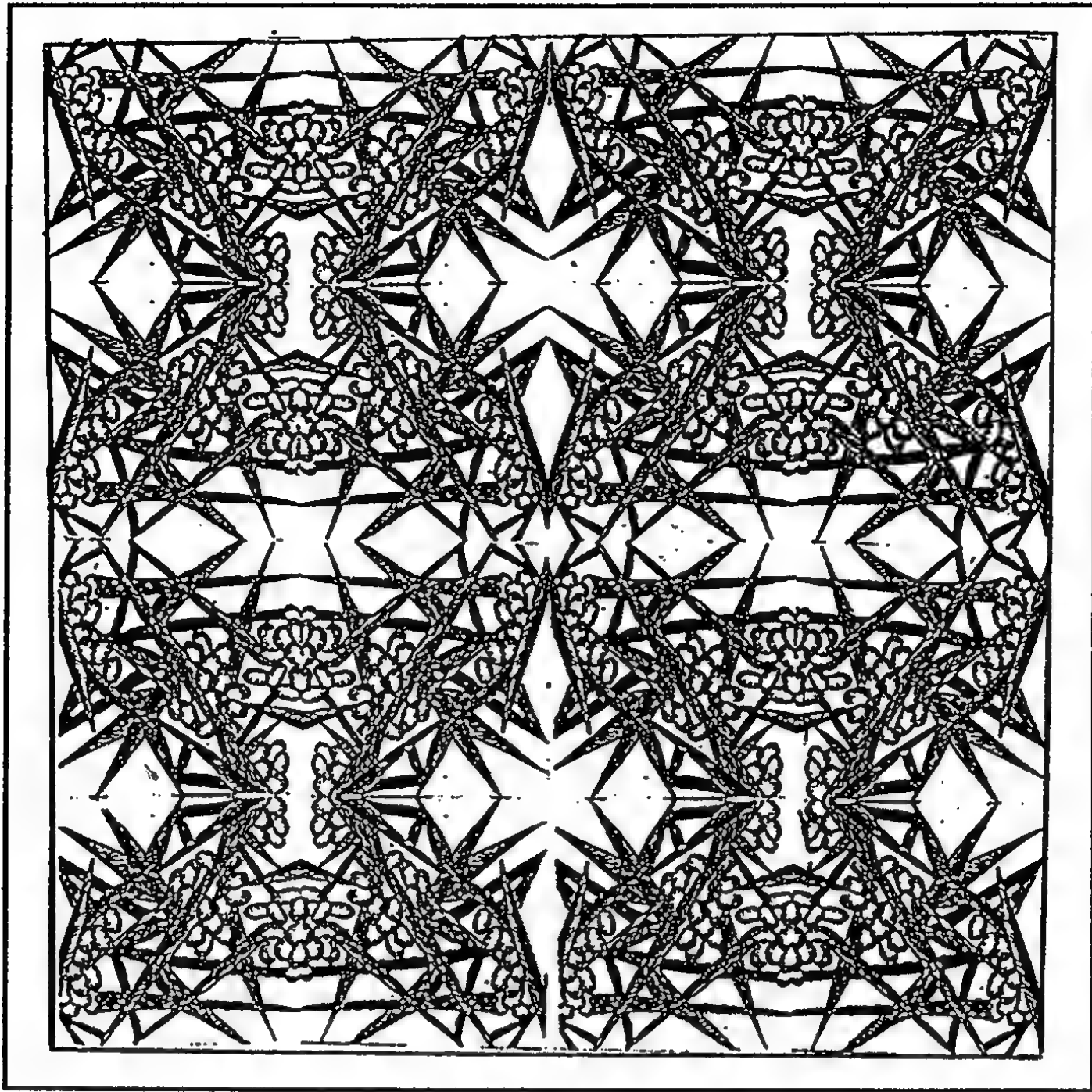
- تصميمات اعتمدت على الشبكية المربعة لقطاع من سعف نخيل البلح مع الثمار كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٨١)، (٢٨٢)، (٢٨٣).



شکل رقم (۲۸۱)



شکل رقم (۲۸۲)

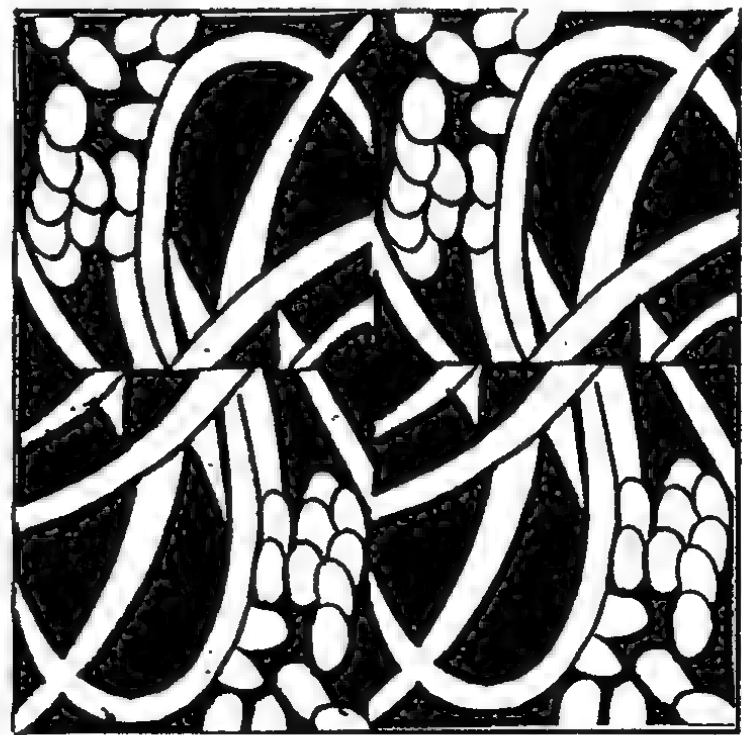


شكل رقم (٢٨٣)

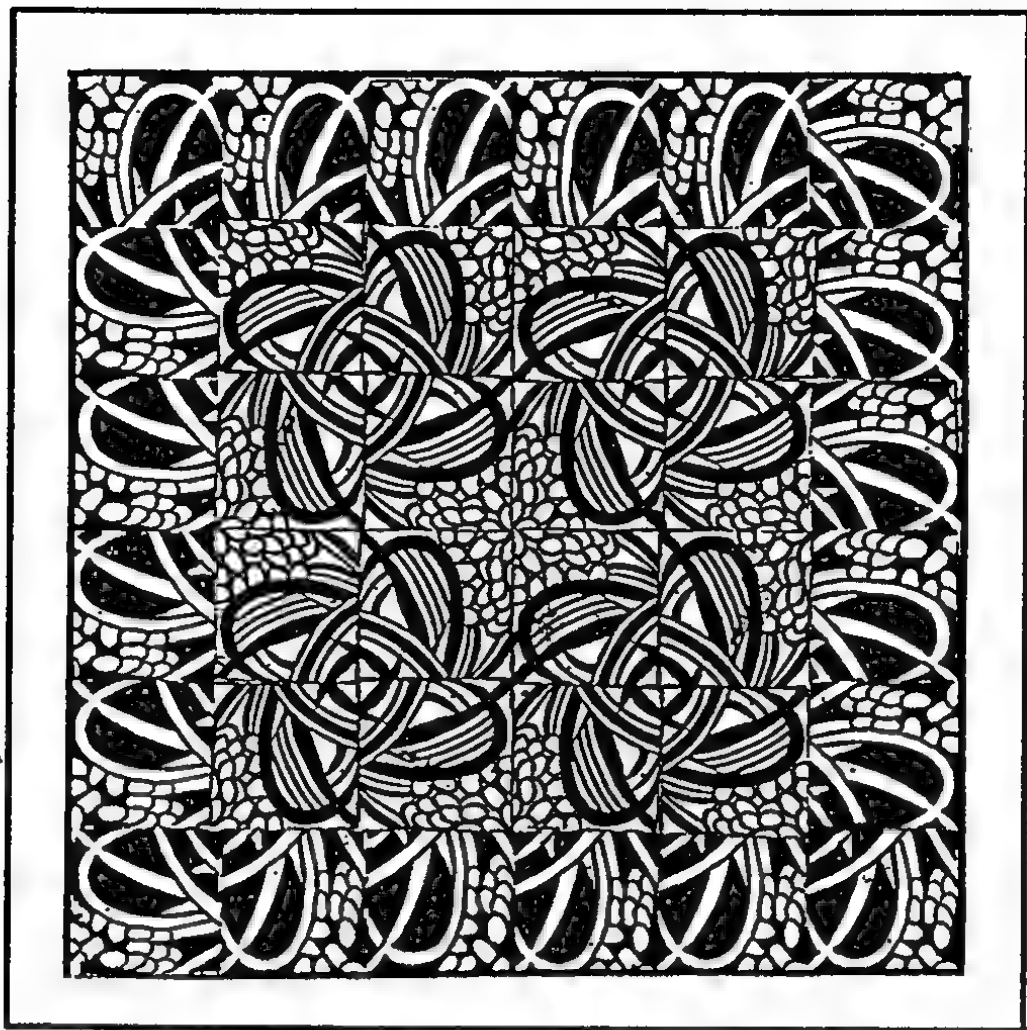
- تصميمات اعتمدت على التصغير والتكبير والتركيب لقطاع من سعف نخيل البلح مع الثمار كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٨٤)، (٢٨٥)، (٢٨٦)، (٢٨٧)، (٢٨٨).



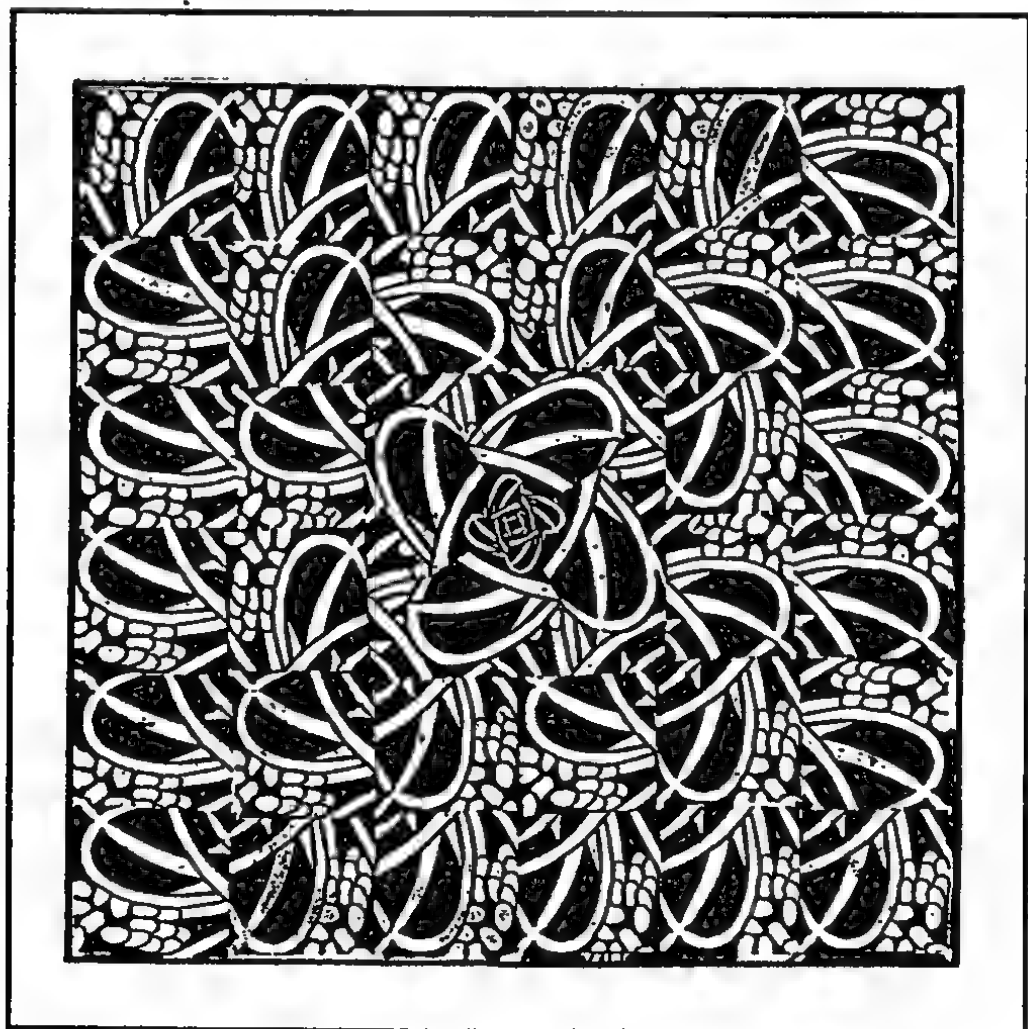
شكل رقم (٢٨٥)



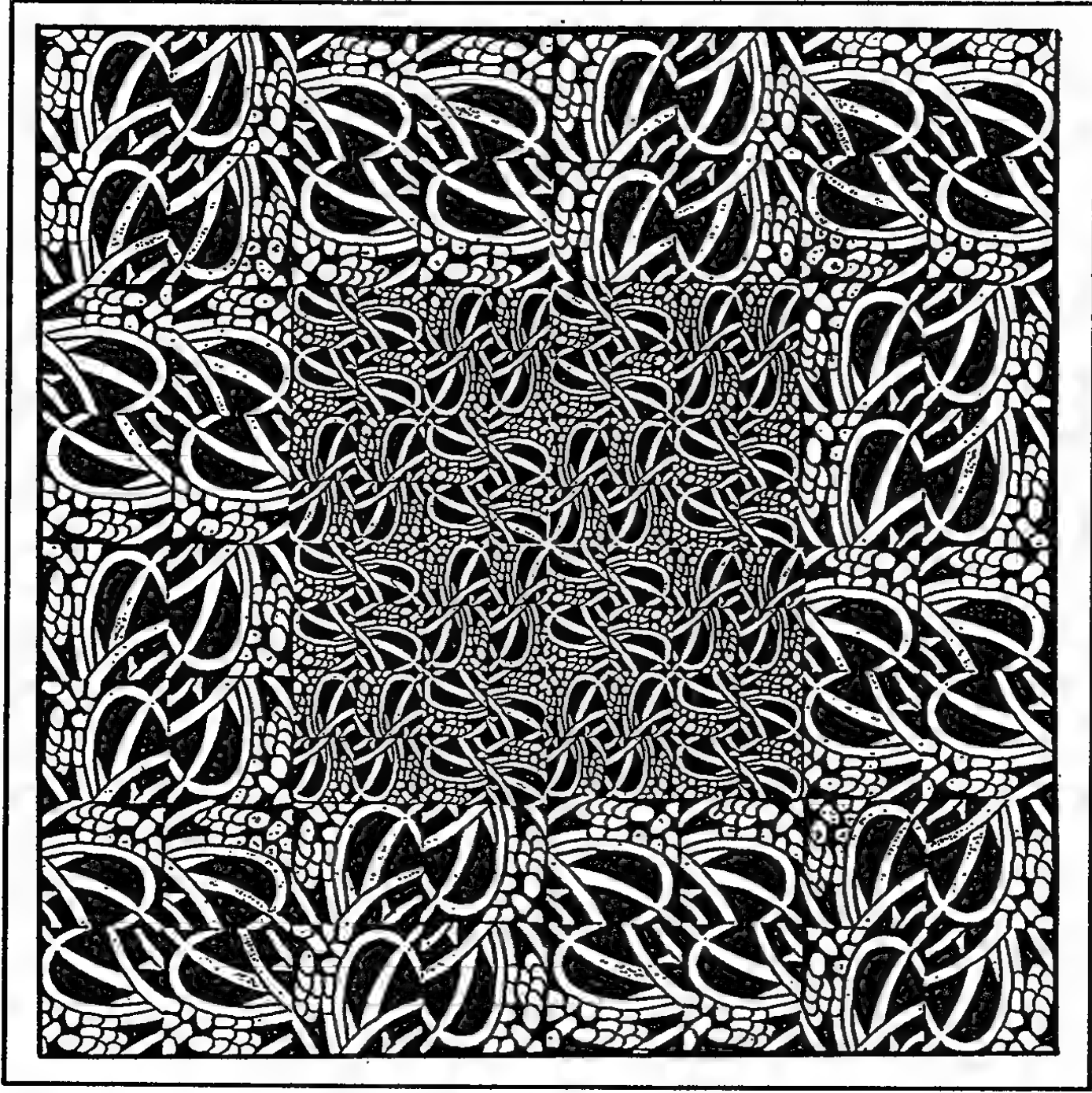
شكل رقم (٢٨٤)



شکل رقم (۲۸۶)

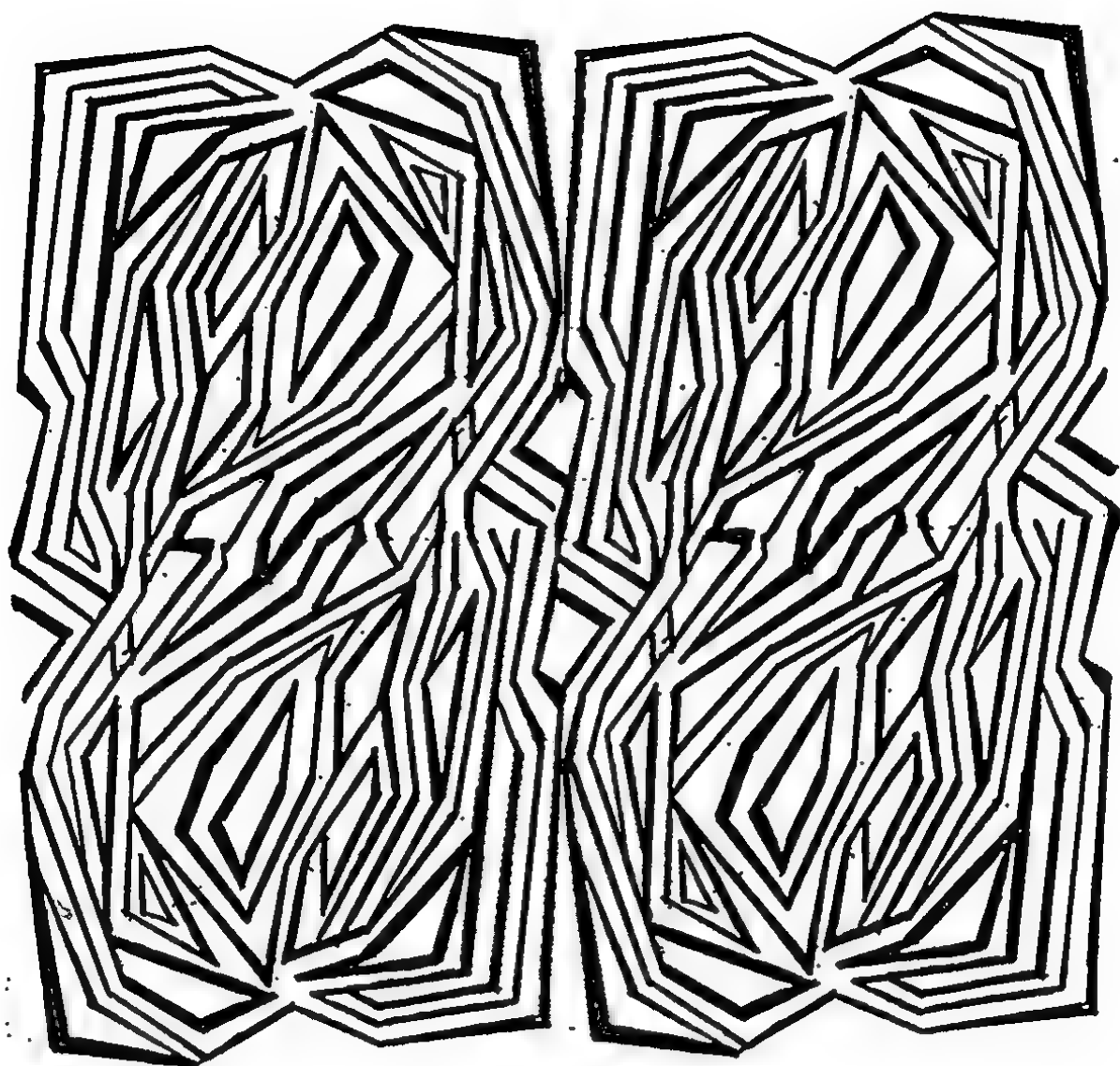


شکل رقم (۲۸۷)

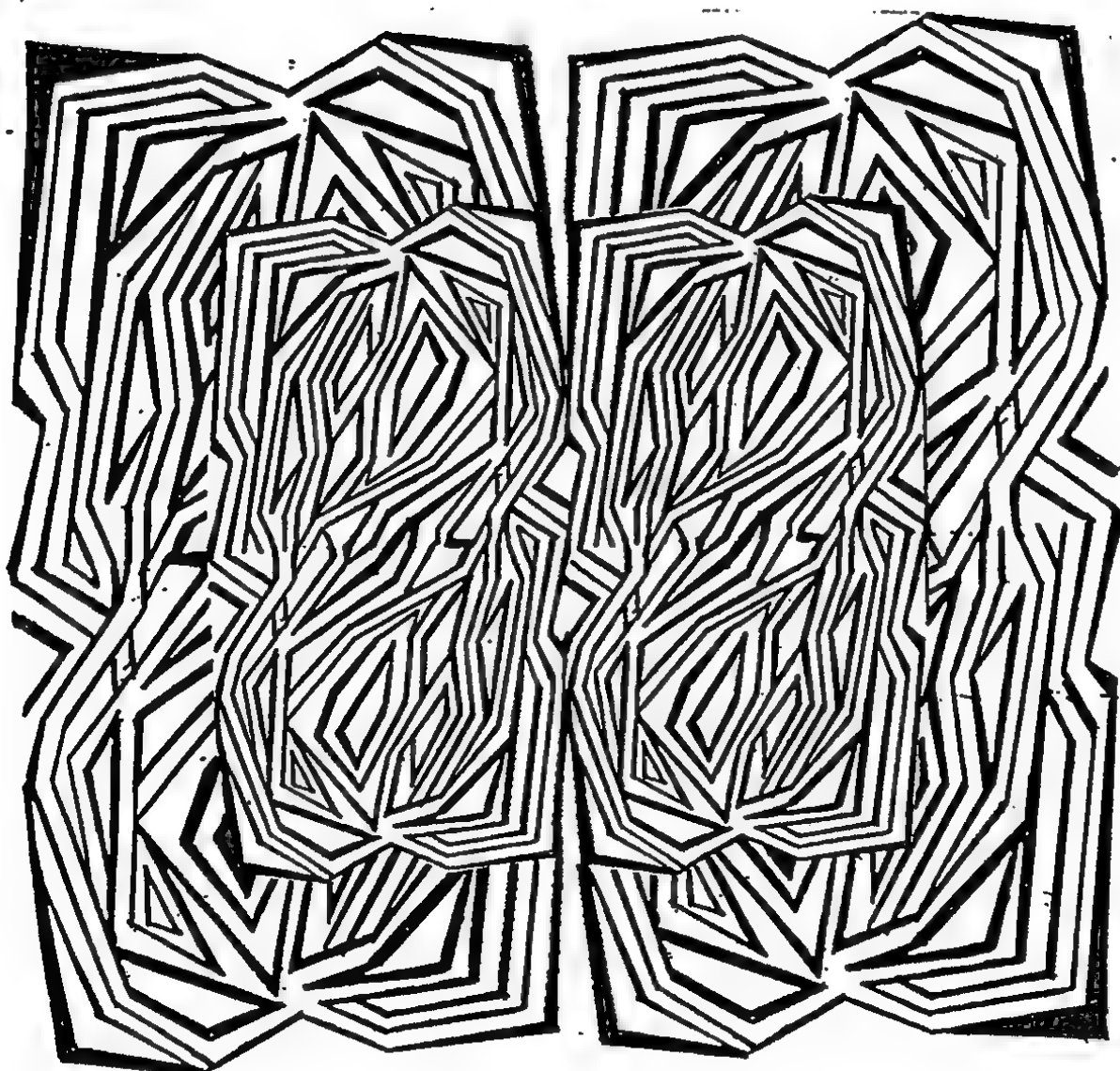


شكل رقم (٢٨٨)

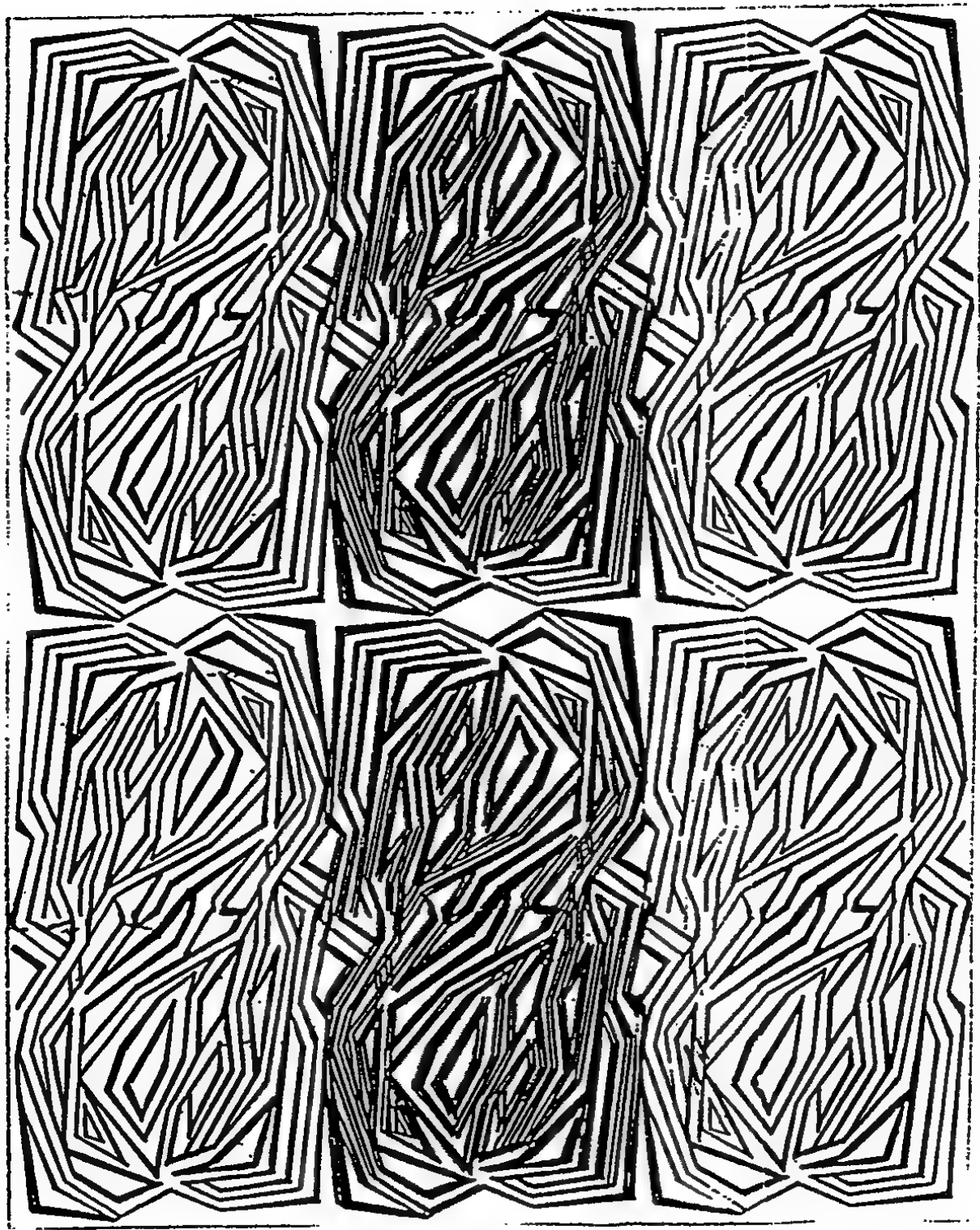
- تصميمات اعتمدت على التكرار مع التصغير والتكبير لقطاعات مختلفة من العرجون كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٨٩)، (٢٩٠)، (٢٩١)، (٢٩٣). أما الشكلان رقما (٢٩٤)، (٢٩٥) فقد استخدمت فيهما الباحثة عامل الشفافية والتراكب لنفس التصميمات السابقة.



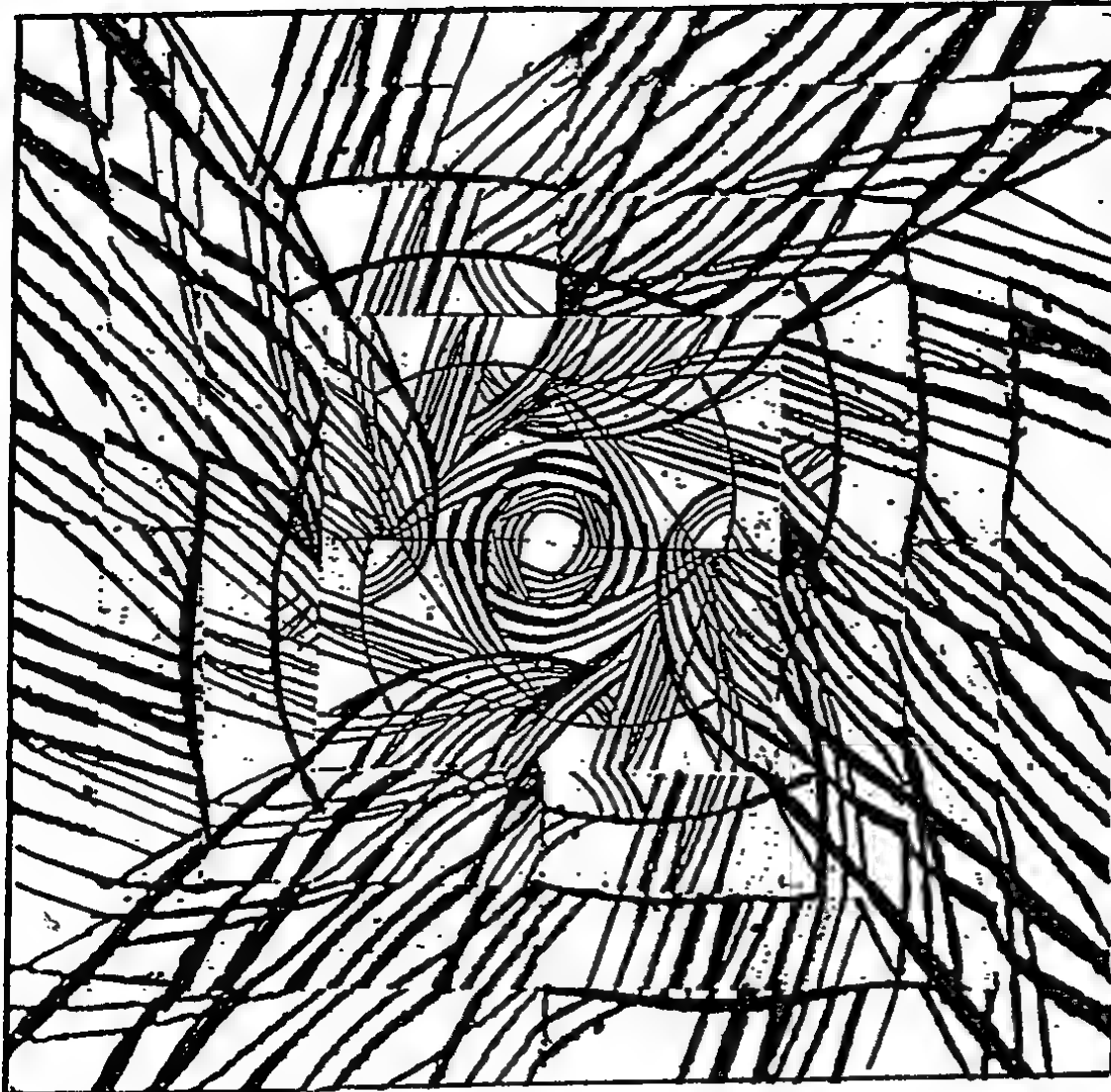
شکل رقم (۲۸۹)



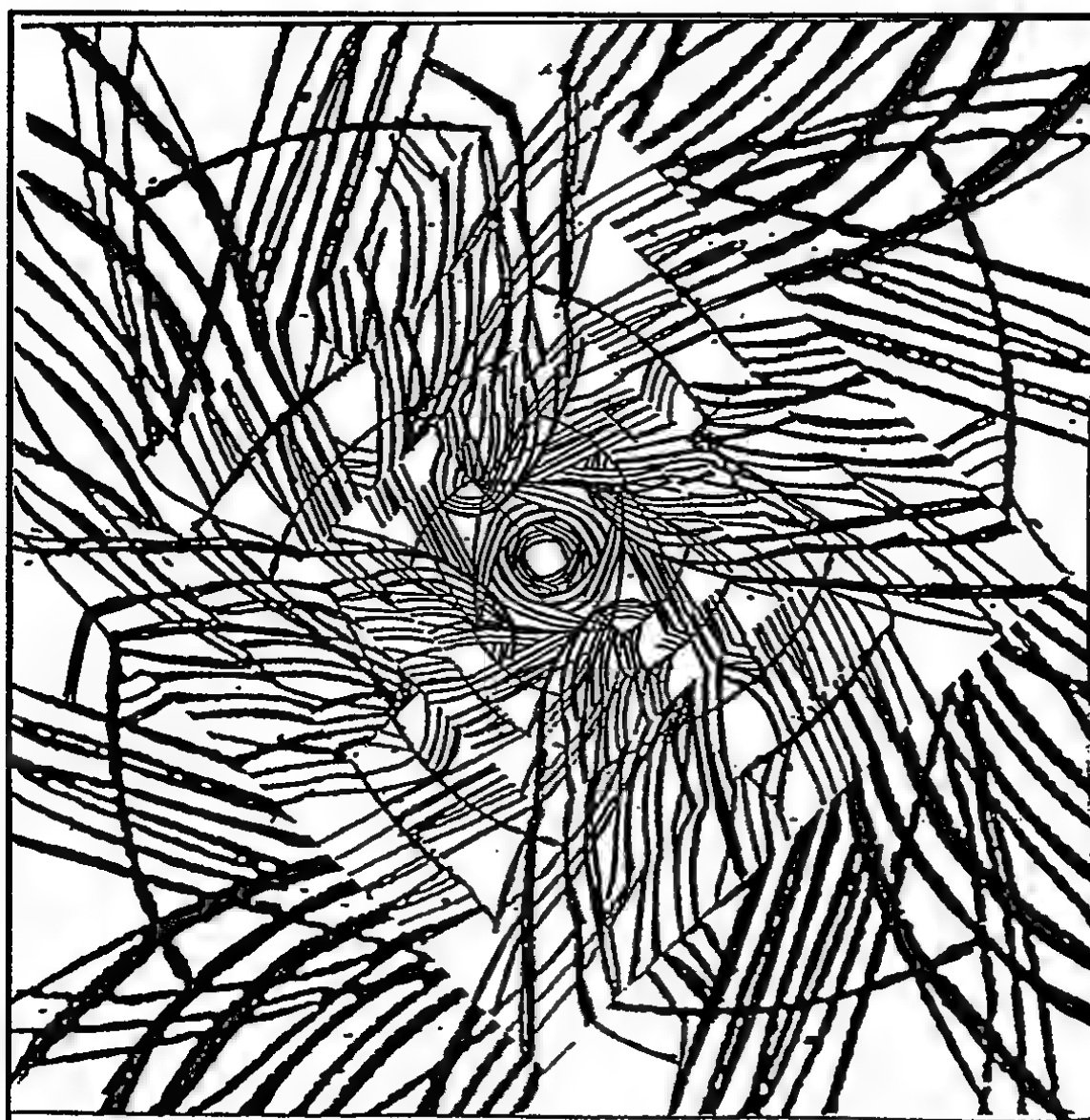
شکل رقم (۲۹۰)



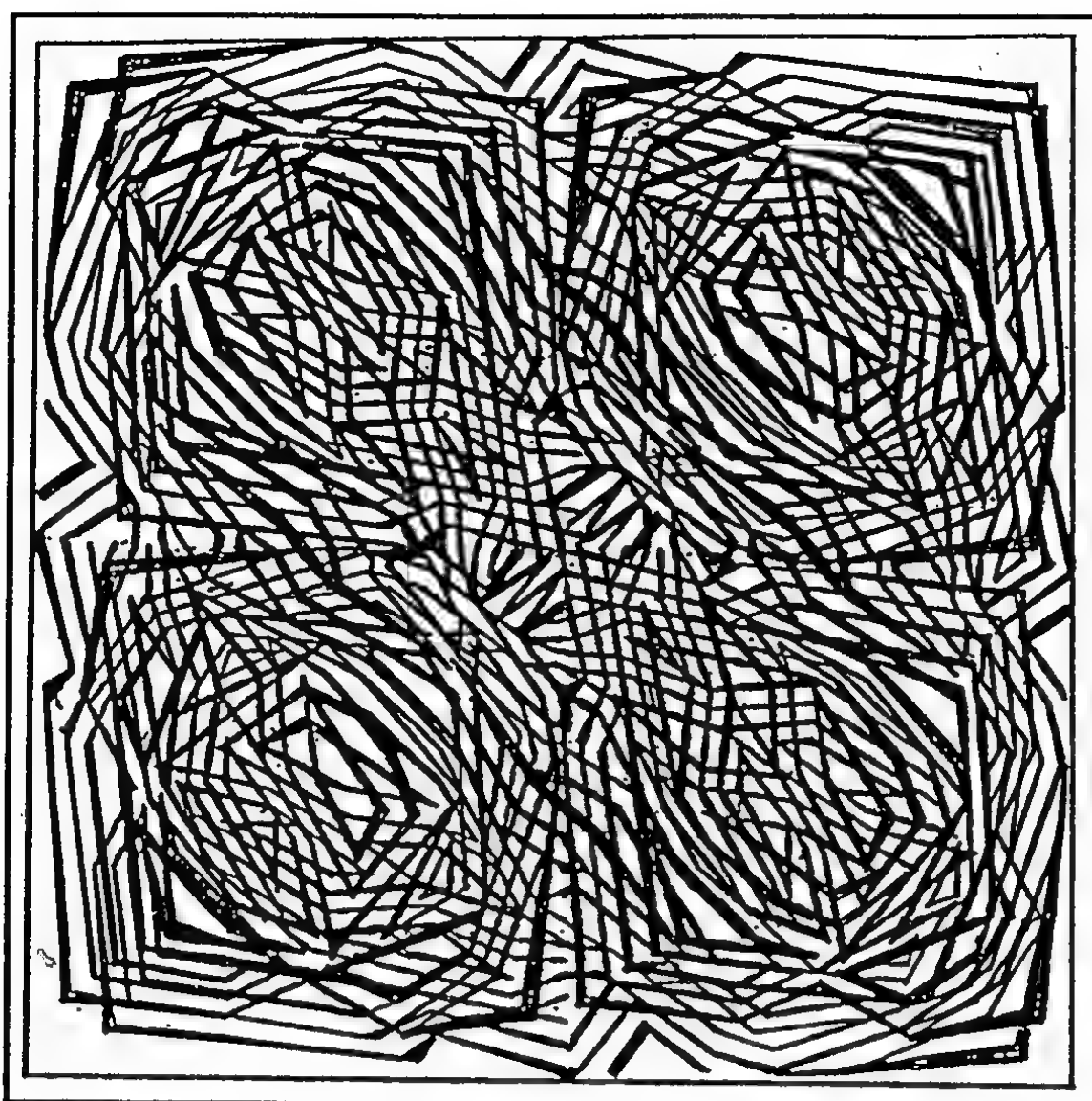
شکل رقم (۲۹۱)



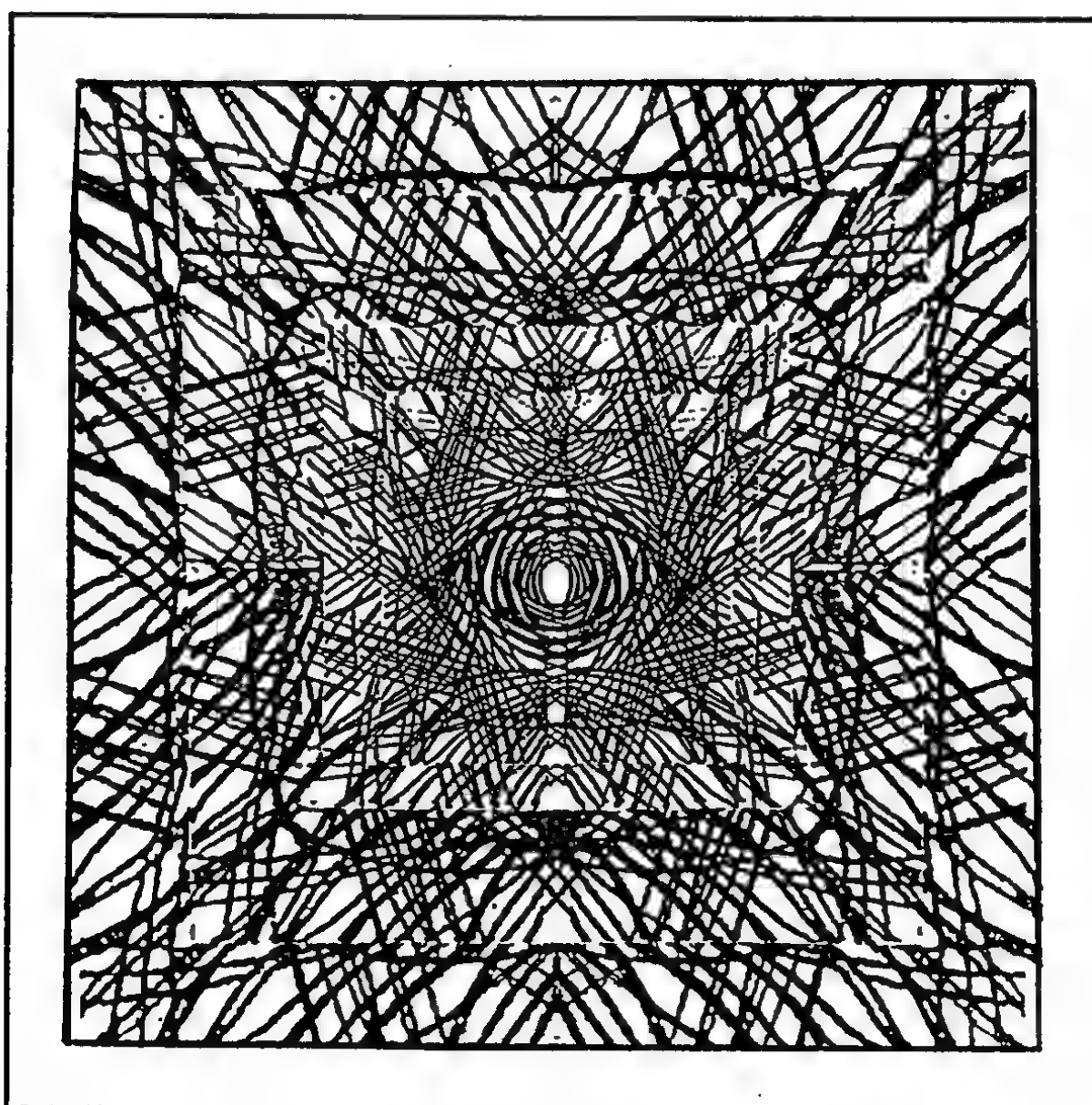
شکل رقم (۲۹۲)



شکل رقم (۲۹۳)

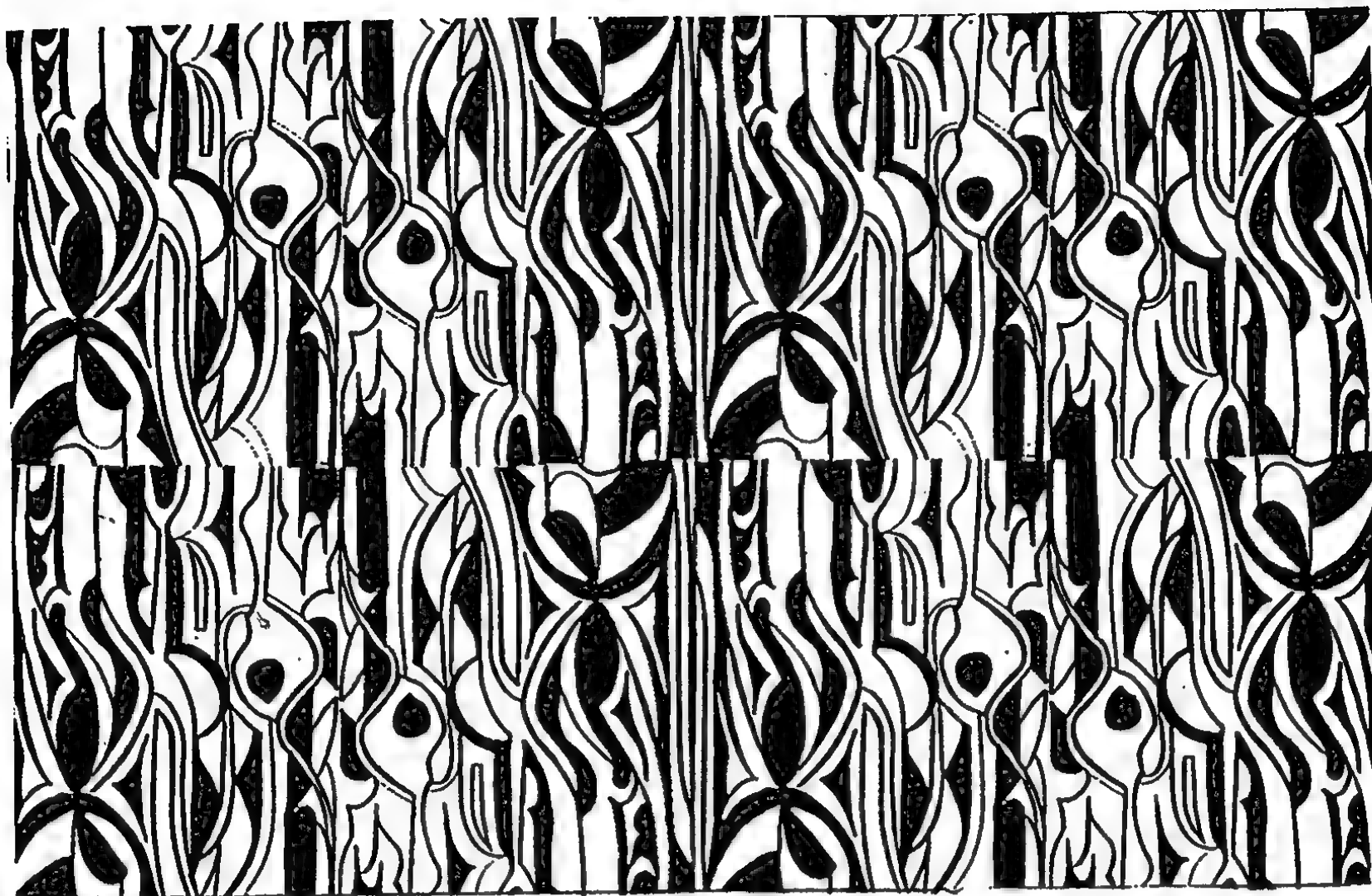


شکل رقم (۲۹۴)



شکل رقم (۲۹۵)

- تصميمات اعتمدت على التكرار لقطاعات متنوعة من الثمرة والعرجون كما تتضح في الشكلين رقمي (٢٩٦)، (٢٩٧). أما الشكل رقم (٢٩٨) فهو لنفس التصميم السابق ولكن باستخدام عامل الشفافية والتراكب.



شكل رقم (٢٩٦)

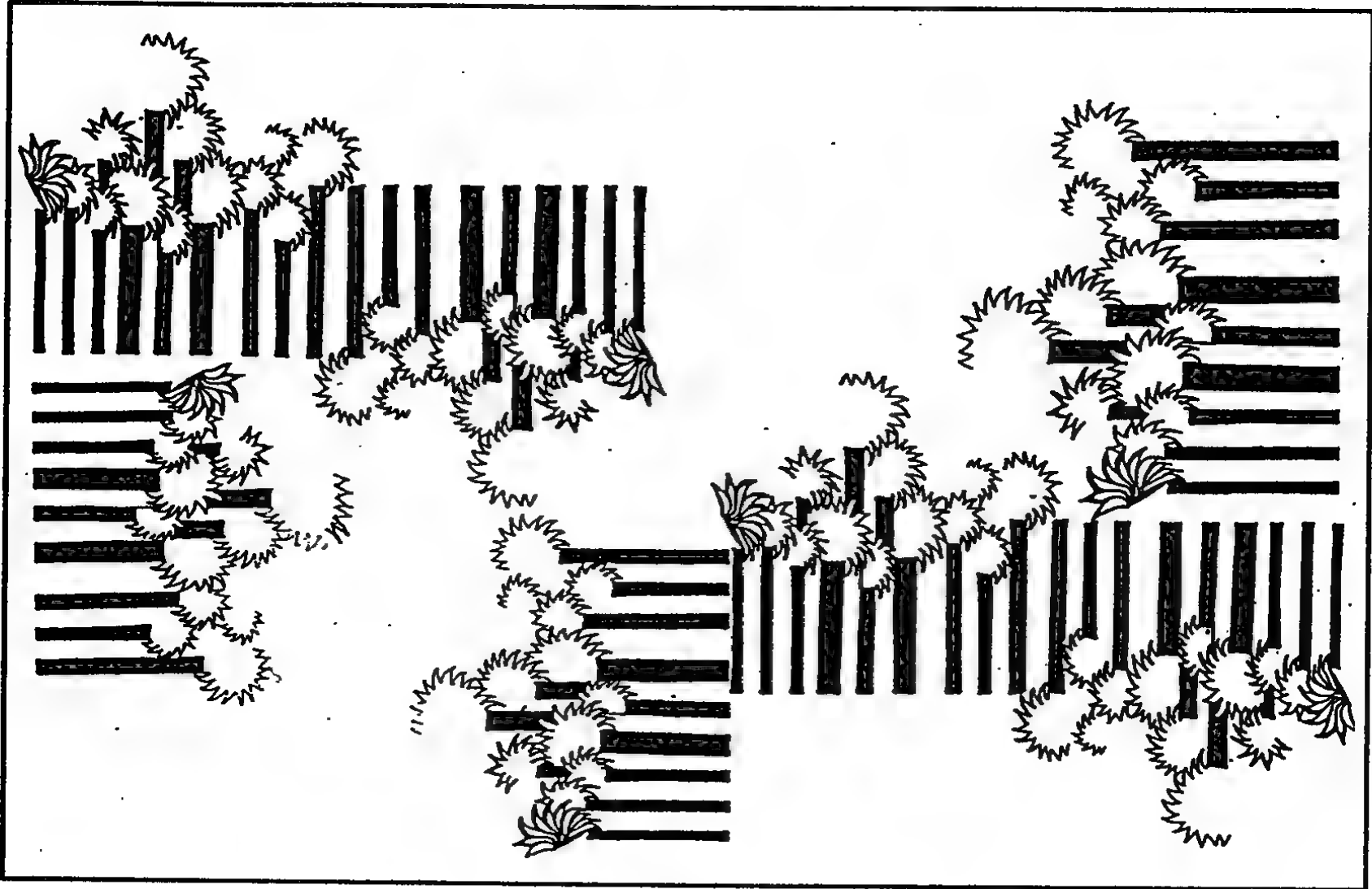


شكل رقم (٢٩٨)

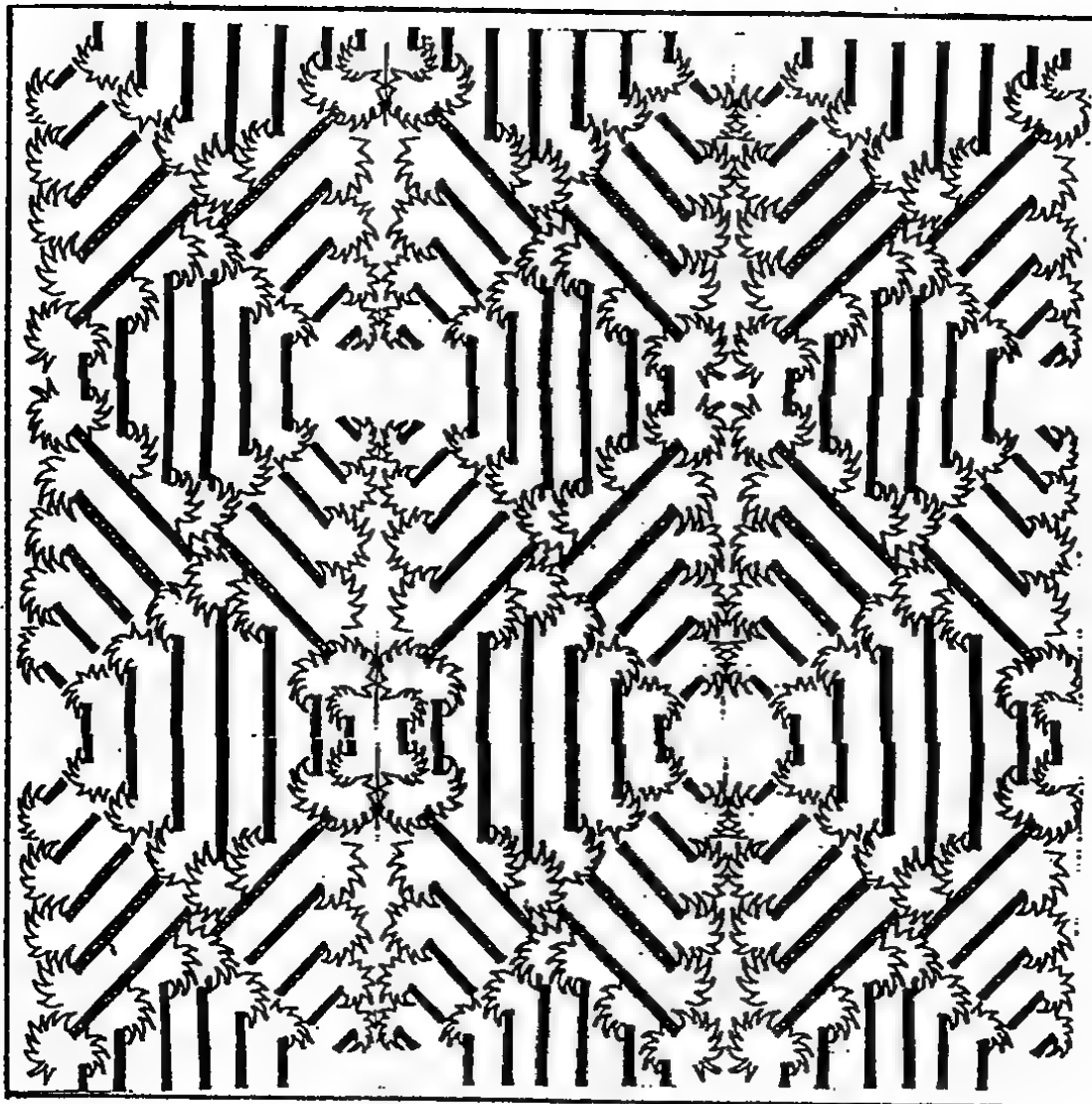


شكل رقم (٢٩٧)

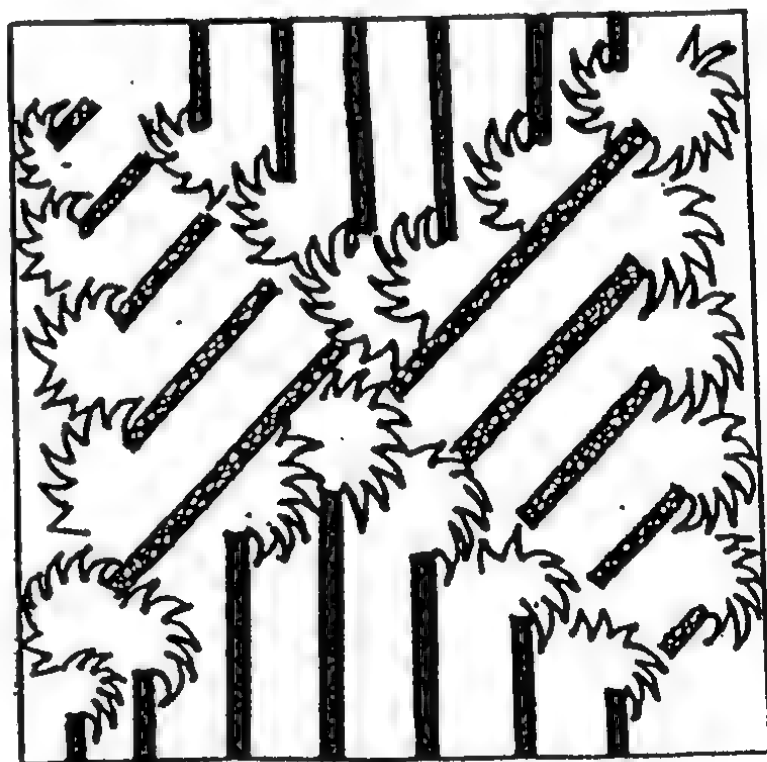
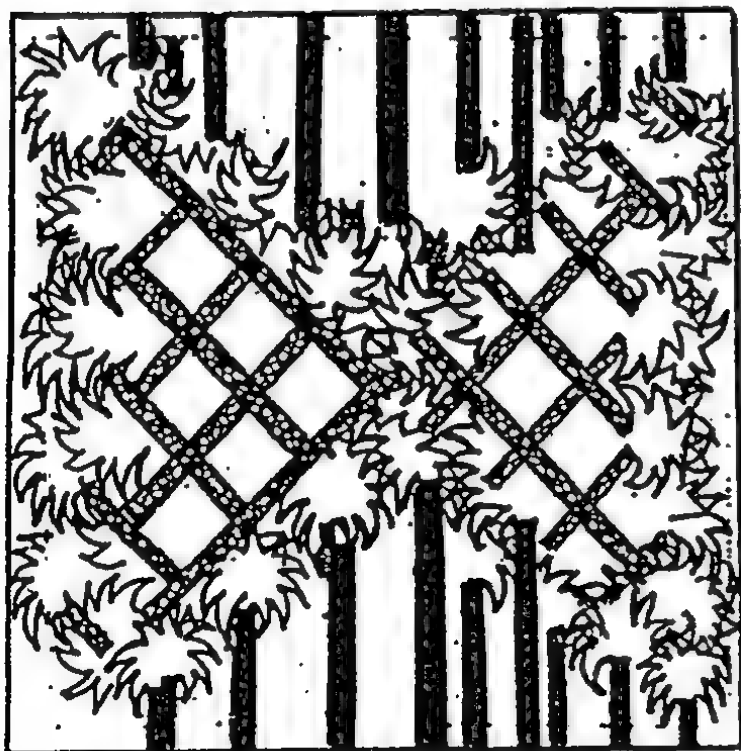
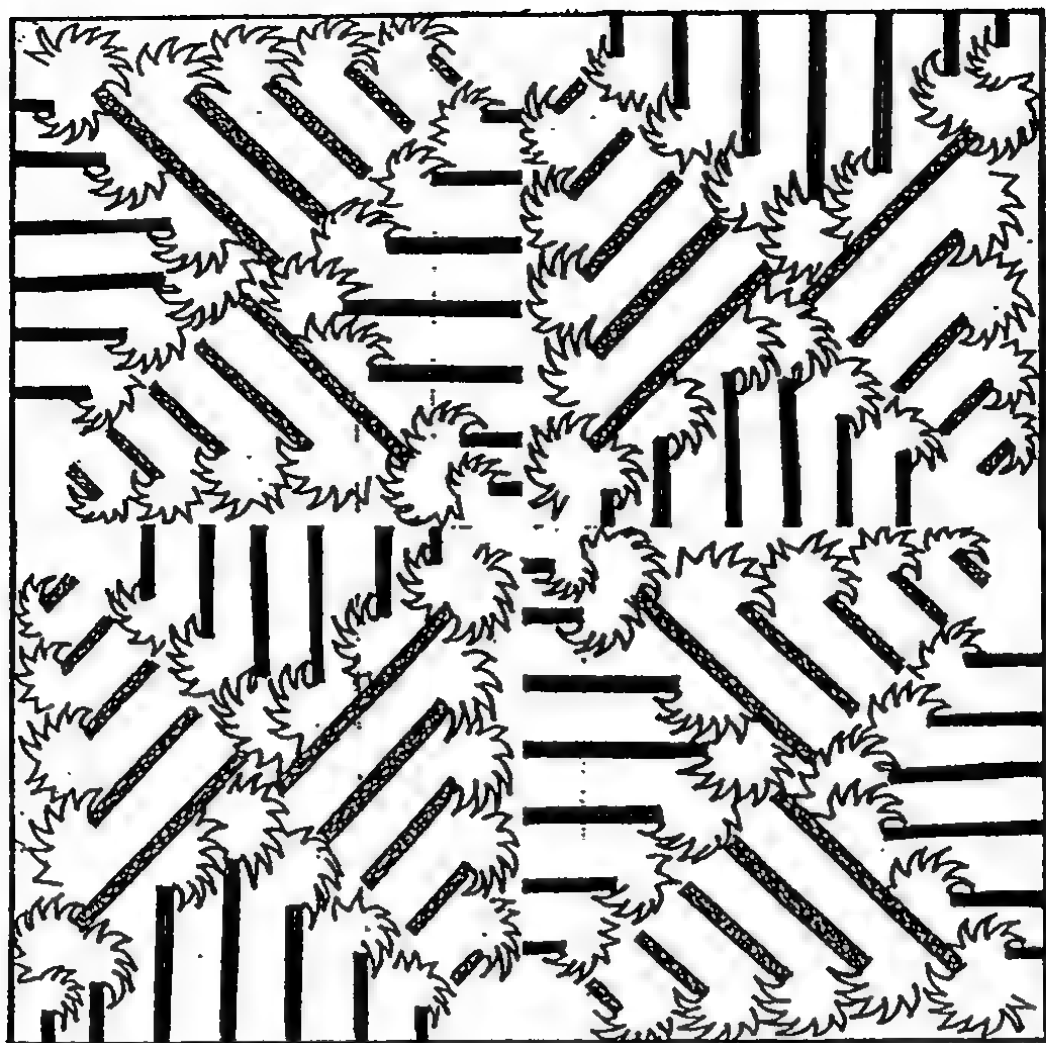
- تصميمات اعتمدت على التكرار والتصغير والتكبير والتركيب لعنصر النخلة كاملاً - نخلة البلح -
من خلال المسقط الرأسى لها. كما تتضح في الشكلين رقمى (٢٩٩)، (٣٠٠).



شكل رقم (٢٩٩)



شكل رقم (٣٠٠-١)



شکل رقم (۳۰۰-ب)

نتائج التجربة الشخصية :

- مكونات النبات بوجه عام يتوافر بها أسس تشكيلية كالإيقاع والالتزان والتناسب والتكرار. كل هذه الأسس تؤكد أهمية دراسة العناصر النباتية الطبيعية للفنان ودارسى الفن.
- مساقط الرؤية (الرأسية والأفقية) ساعدت في التعرف على النظم الجمالية للقمم النامية (الرأس) في أشجار النخيل.
- النظم الجمالية المستخلصة من التحليل للقمم النامية أفادت في استنباط مفردات تشكيلية متنوعة.
- إن المحصلة النهائية لتناول (الأشجار النخيلية) بالدراسة والتحليل، تعطي مجالاً لتناول المفردات التشكيلية في التصميم الزخرفي، على أسانيد علمية.
- الرؤية البصرية المتعمقة لأشجار النخيل تتيح تجربة فكرية بالمعنى التحليلي، عند الكشف على العناصر والأجزاء الشكلىة التي يتكون منها.
- استخدام جزء من أحد العناصر النخيلية المختارة مع المداخل ساعد فى إعطاء امكانيات أكبر، أمكن الاستفادة منها في عمل تصميمات جديدة.
- الالتزام ببعض المداخل كالتكرار، والتقسيم، والتحريك، والتصغير، والتكبير، والشبكيات الهندسية، والمستطيلات الجذرية، والتطويع داخل أشكال هندسية، يجعل للأعمال المنتجة شكلاً موضوعياً، فهي ليست قيداً يحول دون الوصول إلى أفكار جديدة بل يمكن أن يساعد فى إنتاج تصميمات فردية متميزة.
- تعرفت الباحثة على بعض النظم البنائية حيث اتضح ذلك في نظام نمو الجريد وفي القمة النامية (الرأس) وفي الجذع (الساق) وساعد ذلك على استنباط مفردات تشكيلية لإنتاج تصميمات متنوعة برؤى جديدة.
- تعرفت الباحثة على أشجار النخيل كهيئة كلية تتكون من مجموعة محدودة العدد من العناصر والأجزاء، وإن تغير مجموعة هذه العناصر -الشكلىة- وتنوعها واختلافها في أشكالها ومواقعها من بعضها يتيح تغيراً كاملاً في الشكل. ويعد هذا هو المرجع في التعدد اللانهائي لأشكال التكوينات والتصميمات لأجزاء النخيل.
- إن إدراك الأجزاء النخيلية الطبيعية منفردة قد عمل على تعدد أشكال الرؤية وامكن الاستفادة منها وصياغتها برؤى جديدة.
- أمكن من خلال التنوع العظيم لقدرة الخالق عز وجل إدراك تفاصيل علاقات العناصر والأجزاء النخيلية الطبيعية المرئية المختلفة التي يجمعها موقع واحد.

- أمكن تحقيق التفاعل بين مختلف العلاقات لمظاهر الشكل المرئي للعناصر المختارة كاجذع -
والسعف -والزهرة -والثمرة -والعرجون مما أضفى معاني على الأشكال المدركة برؤى جديدة
ألهمت تصميمات متعددة ومتنوعة من حيث قربها وبعدها عن الطبيعة أو ميلها نحو التجريد أو
التجريد التام.

الفصل الثامن

«النتائج والتوصيات»

- أمكن استخلاص مفردات تشكيلية من العنصر الواحد برؤية تختلف عن الشكل الظاهري واستثمارها في عمل تصميمات زخرفية جديدة.
- أوضحت الدراسة أن التكرار لعب دوراً أساسياً في إنتاج التصميمات الزخرفية مما أمكن معه الحصول على تصميمات متعددة باستخدام أساليب التكرار، وقد اختلفت التصميمات الناتجة تبعاً لأسلوب التكرار المستخدم في عمل كل تصميم من هذه التصميمات.
- كما أوضحت الدراسة أيضاً أن العلاقات التشكيلية وعلاقات التماس والتراكب البسيط لعبت دوراً رئيسياً في الحصول على تنوعات مختلفة وجديدة من التصميمات الزخرفية.
- إن الابتكار في الفن والتطلع الدائم إلى إيجاد تراكيب متنوعة يؤدي إلى الكشف عن الجديد. وينمي القدرات الإبداعية والابتكارية لدى الممارس.
- إن إدراك العلاقات والأسس التي تربط الزخارف الهندسية والإسلامية والطريقة المتبعة في تكوينها تعكس معالم القيم الفنية والجمالية في التصميمات الزخرفية.
- إن دراسة معطيات الفنان المسلم في العصور المختلفة قد أدت إلى تكوين خلفية عريضة أمكن استثمار نتائجها في إنتاج أعمال وتصميمات تجمع بين الأصالة ومتطلبات العصر.
- يمكن أن تستثمر مثل هذه الدراسة في إعداد برنامج لتنمية القدرات الإبداعية والابتكارية لدى طلاب التربية الفنية في المراحل التعليمية المختلفة.

توصيات البحث:

- من خلال التجربة الشخصية في هذه الدراسة تبلورت لدى الباحثة مجموعة من التوصيات :
- تعديل نمط تناول مناهج التربية الفنية بالمدارس لعناصر الطبيعة وخاصة النخيل لصلة هذه العناصر بالبيئة الطبيعية للمملكة. وذلك من خلال إعداد برنامج يستثمر مثل هذه الدراسة في تنمية الوعي الإدراكي لدى الطالبات من أجل رفع القدرات الإبداعية والابتكار لديهن.
- العمل على إجراء مزيد من الدراسات التجريبية للكشف عن العلاقات التشكيلية والنظم الجمالية في الطبيعة لتعدد أشكالها، وتركيز الرؤية على جانب لم يتح للبحث الحالي تناولها تفصيلاً من حيث تنوع الملامس وتأثير الأضواء والظلال والألوان وانعكاسها على الأشكال، وتأثير العوامل المحيطة على جماليات التصميمات الزخرفية.
- توصي الباحثة دارسي التربية الفنية بالتعرف على إمكانيات العنصر النباتي واختلاف أساليب تناوله.

- على الرغم من أن الباحثة لم تستخدم في بحثها إلا العين المجردة في رؤية الطبيعة إلا أنها ترى أن استخدام الأجهزة العلمية الحديثة كالعدسات المكبرة، والقوانين السحرية، والأفلام التعليمية كوسائل معينة تشكل عاملاً هاماً ورئيسياً لدراسي التربية الفنية، وتنمي لديهم الرؤية التشكيلية المتنوعة.

- توصي الباحثة نفسها قبل غيرها من القائمين على تدريس مادة التربية الفنية بضرورة تنمية القدرة الإدراكية لدى الطلاب لإدراك أجزاء نباتات الطبيعة في كلها الأصل، بما يمكن معه الاستفادة من هذه الأجزاء في كليات جديدة.

- ضرورة التعرف على الأسس التشكيلية والفنية لفنوننا التراثية المختلفة، حتى يتسنى لنا أن نمنح الفن المعاصر طابعاً منفرداً متميزاً.

قائمة المراجع

المراجع العربية

- ١- إبراهيم، زكريا، "مشكلة الفن". القاهرة : مكتبة مصر، (د.ت)
- ٢- أبو حطب، فؤاد، "آفاق جديدة في علم النفس" القاهرة عالم الكتب، ١٩٧٢م.
- ٣- أبو ريان، محمد علي، "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجمالية"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٤م.
- ٤- أبو طالب، أميمة محمد سليمان، "دراسة لوحات زخرفية مستوحاة من التراث الإسلامي وتوظيفها التكمييات المستخدمة في التصميم الداخلي" القاهرة ١٩٨٨، رسالة ماجستير لكلية الفنون التطبيقية، جامعة حلون.
- ٥- أسعد، يوسف مخائيل، "سكولوجية الإبداع في الفن والأدب"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- ٦- إسكندر، نجيب، "قيمنا الاجتماعية وأثرها في تكوين الشخصية" القاهرة، مصر، مكتبة النهضة، ١٩٦٢م.
- ٧- الألفي، أبو صالح، "الفن الإسلامي أصوله وفلسفته ومدارسه"، القاهرة، المطبعة العالمية، ١٩٦٦م.
- ٨- البسيوني، محمود، "الفن والتربية" والأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه. القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٥م.
- ٩- البسيوني، محمود، "آراء في الفن الحديث" القاهرة، دار المعارف، ١٩٦١م.
- ١٠- البسيوني، محمود، "أسرار الفن التشكيلي"، ط ١، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٠م.
- ١١- البسيوني، محمود، "الفن في تربية الوجدان"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م.
- ١٢- البسيوني، محمود، "العملية الابتكارية"، ط ١، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٥م.
- ١٣- البعلبكي، منير، "موسوعة المورد"، ط ١، المجلد السابع، بيروت، ١٩٨٢م.
- ١٤- البكر، عبد الجبار، "نخلة التمر ماضيها وحاضرها والجديد في زراعتها وتجارتها" العراق، بغداد، وزارة الزراعة العراقية سابقاً، ١٩٧٢م.
- ١٥- الخولي، محمد حافظ، "النظام الهندسي في مختارات من العناصر النباتية كمصدر للتصميم"، رسالة ماجستير، القاهرة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٢م.
- ١٦- الخولي، محمد حافظ، وزارة الثقافة المركز القومي للفنون التشكيلية "القاعة المستديرة" أرض المعارض بالجزيرة، القاهرة، ١٩٨٥م.

- ١٧- الخولي، محمد حافظ محمد، "النظم التحليلية لعنصر النبات كمدخل تجريبي لتدريس أسس التصميم"، رسالة دكتوراه، القاهرة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٦م.
- ١٨- الرازي، محمد أبوبكر، "مختار الصحاح"، بيروت، دار الفكر، (د.ت).
- ١٩- الريق، فهد ناصر العبدالله، "المعرض الثاني للفنان التشكيلي السعودي"، الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٩٧٨م.
- ٢٠- الرزاز، مصطفى فريد، "التحليل المورفولوجي لأسس التصميم وموقف المشاهد منها"، مجلة دراسات وبحوث، جامعة حلوان، المجلد ٧ العدد ٣، القاهرة، أغسطس، ١٩٨٤م.
- ٢١- السعيد، عبدالله عبدالرازق، "الإعجاز الطبي في القرآن والآحاديث النبوية"، (الطب والنخلة)، ط ١، جدة، الدار السعودية للنشر والتوزيع، (د.ت).
- ٢٢- السلمي، علي، "إتجاهات جديدة في الفكر التنظيمي"، عالم الفكر، المجلد الثامن العدد الرابع، وزارة الإعلام بالكويت، الكويت، (د.ت).
- ٢٣- السيد، زينب علي إبراهيم، "تتبع الصياغات التشكيلية لمفردة نباتية ورقية في الفن الإسلامي كمدخل لتصميم لوحات زخرفية مسطحة"، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ٢٤- الشال، عبدالغني النبوي، "مصطلحات في الفن والتربية الفنية"، الرياض، جامعة الملك سعود، ١٩٨٤م.
- ٢٥- الشامي، صالح أحمد، "الفن الإسلامي"، الطبعة الأولى، دمشق، دار القلم، ١٩٩٠م.
- ٢٦- الصراف، عباس "آفاق النقد التشكيلي"، (سلسلة الكتب الفنية "٣٤")، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م.
- ٢٧- الغيطاني، محمد يسري "الزهور ونباتات الزينة وتنسيق الحدائق"، الطبعة الأولى، الإسكندرية، دار الجامعات المصرية. (د.ت).
- ٢٨- الفيومي، أحمد بن محمد بن علي "المصباح المنير" معجم عربي، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٧م.
- ٢٩- القصبي، منى عبدالله، المعرض الشخصي الأول، "المركز السعودي للفنون التشكيلية"، جدة، تحت إشراف رعاية الشباب، ١٩٩٢م.
- ٣٠- اللقاني، أحمد حسن، "القيم العملية التربوية"، مؤسسة الخليج العربي، ١٩٨٤م.
- ٣١- المسلم، حليت بن عبدالله، "النخل بين العلم والتجربة" الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ.

- ٣٢- النشار، عبدالرحمن محمد وصفى، "التكرار في مختارات من التصوير الحديث والإفادة منه تربوياً"، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٨ م.
- ٣٣- برت، سيرل، "كيف يعمل العقل"، ترجمة محمد خلف الله، القاهرة، القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٤ م.
- ٣٤- جريم، بول، "علم نفس الجشطالت"، ترجمة صلاح نخيمر وآخرون، مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٣ م.
- ٣٥- جورج ستيانا، "الإحساس بالجمال"، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت).
- ٣٦- حمودة، حسن علي، "فن الزخرفة"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢ م.
- ٣٧- خليفة، جواته، طاهر، محمد "النخل والتمور" الرياض وزارة الزراعة والمياه/ إدارة الأبحاث الزراعية بالملكة العربية السعودية، ١٩٨٣ م.
- ٣٨- خميس، حمدي "مذكرات في علم النفس"، القاهرة، المعهد العالي للتربية الفنية للمعلمين، (د.ت).
- ٣٩- خليل، حاتم عبدالحميد عبدالرحمن، "القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية"، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٧ م.
- ٤٠- دسوقي، محمد محمود، "برنامج تجريبي لممارسة التصوير"، يجمع بين دراسة عناصر من الطبيعة وبين قضايا التشكيل المستقل، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٨ م.
- ٤١- دسوقي، محمد محمود "حوار الطبعة في الفن التشكيلي"، القاهرة، مكتبة فجر الإسلام، ١٩٩٠ م.
- ٤٢- ديمان، م.س، "الفنون الإسلامية"، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨.
- ٤٣- ديوي، جون "الفن خيرة"، ترجمة زكريا إبراهيم، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٣ م.
- ٤٤- رفته، عنايات يوسف "القيم الإبداعية في التصوير المعاصر — والإستفادة منها في تدريس التذوق الفني في مجال الأزياء"، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٨ م.
- ٤٥- رياض، عبدالفتاح، "التكوين في الفنون التشكيلية"، ط ١، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٤ م.

- ٤٦- ريد، هربرت، "تعريف الفن"، ترجمة إبراهيم إمام ومصطفى الأرناؤوطي، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٢م.
- ٤٧- ريد هربرت، "الفن اليوم"، ترجمة محمد فتحي، جرجس عبده، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨م.
- ٤٨- ريد هربرت، "معنى الفن"، ترجمة سامي خشبه، مصطفى حبيب، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، (د.ت.).
- ٤٩- زكي، لطفي، "نظريات في السلوك الفني وتطبيقاتها التربوية"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩م.
- ٥٠- سالم، محمد عزيز نظمي، "القيم الجمالية"، الإسكندرية، دار المعارف، ١٩٨٤م.
- ٥١- سكوت، روبرت جيلام، "أسس التصميم"، ترجمة محمد محمود يوسف عبد الباقي ومحمد إبراهيم، ط ٢، القاهرة، دار النهضة للطباعة والنشر، ١٩٨٠م.
- ٥٢- شافعي، فريد، "الأخشاب المزخرفة في العصر الأموي"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد ١٤، الجزء الثاني، القاهرة، ديسمبر، ١٩٥٢م.
- ٥٣- شافعي فريد، "العمارة العربية في مصر الإسلامية"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.
- ٥٤- شريف، فريال عبدالمنعم، "نظريات في أسس التصميم والإفادة منها في إنتاج تصميمات زخرفية معاصرة"، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٩م.
- ٥٥- شيخ الأرض، تيسير، "الفحص عن أساس الفنون"، لبنان، إتحاد الكتاب العربي، ١٩٩١م.
- ٥٦- صليبا، جميل، "المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية"، بيروت، دار الكتب اللبناني، ١٩٨٢م.
- ٥٧- عباس، ماجدة سليم، "الطبيعة في مناهج التربية الفنية بالمرحلة الإعدادية في مصر مع بحث طرق تدريسها"، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، القاهرة، ١٩٧٦.
- ٥٨- عبدالحليم، نوال محمد محمد "أثر الاتجاهات العلمية في تصوير القرن العشرين وإمكانية الاستفادة في تدريس التصوير لمعلم التربية الفنية"، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان القاهرة، ١٩٧٨.
- ٥٩- عبدالحليم، فتح الباب، ورشdan، أحمد حافظ، "التصميم في الفن التشكيلي"، القاهرة، عالم الكتب، (د.ت.).

- ٦٠- عبد الحميد، جابر وعبدالرزاق، طاهر محمد، "أسلوب النظم بين التعليم والتعلم"، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٨.
- ٦١- عبدالدائم، عفاف مصطفى، "الرؤية الفنية وأثرها على نمو التعبير الفني"، رسالة دكتوراه، التربية الفنية، جامعة حلوان القاهرة، ١٩٧٧م.
- ٦٢- عثمان، عبلة حنفي، "تنمية الإدراك البصري لدى الطفل"، القاهرة، دار النهضة المصرية، ١٩٩٠م.
- ٦٣- عثمان، عبلة حنفي. مذكرات علم النفس. مكة المكرمة، قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة أم القرى، ١٩٩١م.
- ٦٤- عطية، محسن إبراهيم، "الطابع الشرقي للزخارف الهندسية والنباتية في الفنون الإسلامية"، مجلة علوم وفنون، المجلد الثاني، العدد الثاني، القاهرة، مطابع الجامعة، ابريل، ١٩٩٠م.
- ٦٥- عكاشة، أحمد فكري، "مساجد القاهرة ومدارسها في العصر الفاطمي"، الجزء الأول، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢م.
- ٦٦- عكاشة، أحمد فكري، "مساجد القاهرة ومدارسها : العصر الفاطمي" القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥م.
- ٦٧- عكاشة، ثروت، "القيم الجمالية في العمارة الإسلامية"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م.
- ٦٨- علام، نعمت إسماعيل، "فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية"، الطبعة الرابعة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٩م.
- ٦٩- عوض، حسيني علي محمود، "النظام الهندسي لعنصر النبات تحت الرؤية المجهرية كمصدر لإثراء التصميمات الزخرفية"، رسالة دكتوراه، القاهرة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٣م.
- ٧٠- فريد نيك، "فن العقل الإلكتروني"، رسالة اليونسكو، العدد ١٤٢، ابريل ١٩٧٣م.
- ٧١- كونل، ارنست. "الفن الإسلامي"، ترجمة أحمد موسى، بيروت، دار صادر، ١٩٦٦م.
- ٧٢- مايرز، برنارد، "الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها"، ترجمة سعد المنصور ومسعد القاضي وآخرون القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦م.
- ٧٣- محمد، مجدي سيد، "الوحدة النباتية في الفن الإسلامي المصري وأثرها في مجال التصميم التطبيقي الزخرفي المعاصر"، رسالة دكتوراه، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٠م.

- ٧٤- "مختارات من أعمال الفنانين التشكيليين في دول الخليج العربي"، مكتب التربية العربي لدول الخليج، الكويت، ١٩٨٦م.
- ٧٥- مرزوق، محمد عبدالعزيز، "العراق مهد الفن الإسلامي"، السلسلة الفنية العاشرة، التي تصدرها وزارة الإعلام بالعراق، ١٩٧١م.
- ٧٦- مرسى، محمد منير، "الإدارة التعليمية وأصولها وتطبيقاتها"، ط٢، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٧٧م.
- ٧٧- مرعي، حسن، "النخيل وتصنيع التمور في المملكة"، الرياض، وزارة الزراعة والمياه، ١٩٧١م.
- ٧٨- مطر، أميرة "مقدمة في علم الجمال"، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٢م.
- ٧٩- معلوف، لويس، "المنجد في اللغة والأدب والعلوم"، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٠م.
- ٨٠- نصر، طه عبد الله، "الفواكه المستديمة الخضرة والمتساقطة الأوراق إنتاجها وأهم اصنافها في الوطن العربي"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣م.
- ٨١- واكد، عبداللطيف، "النخيل"، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٣م.

- 82- Allport, F.H., "The ories of perception and concept of structure", New York: Wiley, 1955.
- 83- Bevin, M.E ., "Design Through Discovery", New York, Rinehart, 1970.
- 84- Creswell, K.A.C., "Early Muslim Architecture", Vol. I., Part II, New York, 1979.
- 85- Dorothea, "Design, Elements and Principles", U.S.A., 1972.
- 86- Escher M.C., "The Graphic work of M.C. Escher", London, Pan/Ballantine, 1974.
- 87- Fred J. Chittenden, O.B.E., F.L.S., V.M.H., "Dictionary of Gardening", Vol. IV, Oxford, The Clarendon Press, 1977.
- 88- Gombrich E.H., "The Senae of Order", Cornell University, New York, Press, 1979.
- 89- "Grolier Academic Encyclopedia", Grolier International, U.S.A., 1983.
- 90- Harold, O., "The Oxford Comapion to Art", Design Clarendon, Oxford, 1970.
- 91- Humbert. C., "Islamic ornamental design", London, Boston, 1980.
- 92- Lauer, D.A., "Design Basics", New York, Rinehart and Winston, 1979.
- 93- Mcfee, J., "Art Culture and Envioirement", U.S.A, Kenal hart publishing Co., 1977.
- 94- Norman P., "What Is A Aesigner", London, Studio Vista, 1971.
- 95- Pope, A.U., and Ackerman, P., "Survey of Persian Art", From Prehistoric times to present, Vol III, London, 1967.
- 96- Porter, A.W., "Principles of Design - pattern", Davis, Worcester, 1975.
- 97- Read H., "The Philosophy of Modern Art", London, Tabe, 1977.
- 98- Sparkes, R., "Teaching Art Basics", London, 1973.

ملحق رقم (١)
«الدراسة الإستطلاعية»

قامت الباحثة بعمل دراسة إستطلاعية على عينة عشوائية من طالبات المرحلة المتوسطة فى محاولة للتحقق من مدى الحاجة لتقديم مثل هذه الدراسة -محل البحث- وكان حجم العينة مائة طالبة من أربع مدارس من منطقة مكة المكرمة.

وأعدت الباحثة موضوعا زخرفيا من النخيل - تصميمات زخرفية- باعتبار النخيل من الموضوعات المقررة ضمن خطة الدراسة فى هذه المرحلة، وهو فى نفس الوقت العنصر الذى أختارته الباحثة لتنفيذ بحثها. ومنعا لحدوث أى نوع من أنواع التحيز فى تطبيق الدراسة الإستطلاعية، فقد قامت الباحثة بإختيار مجموعة من معلمات التربية الفنية وشرحت لهن أهداف الدرس وطريقة تقديمه وعناصره، بحيث تتولى كل منهن تدريس الموضوع للطالبات. ثم عرضت الباحثة أعمال طالبات العينة على مجموعة من المتخصصين فى مجال التربية الفنية، وحددت إحصائيا متوسطات تقييم الطالبات، والتى توضحها الجداول المرفقة.

ومن تحليل هذه النتائج يتضح مايلى :

- أن هناك نسبة تصل إلى ٤٤% من حجم العينة لم تحصل على درجة النجاح.

- أن ٥٦% من حجم العينة حصلت على درجة النجاح.

ومن ذلك يتضح أن هناك حاجة ماسة للقيام بالدراسة -محل البحث- فى محاولة لرفع مستوى الاستفادة من تحقيق أهداف تعليم التربية الفنية وتنمية القدرة على الإدراك والإبتكار لدى طالبات مراحل التعليم المختلفة من خلال تغيير نمط وطبيعة الرؤية لعناصر ومكونات الطبيعة المحيطة بنا وتحقيق نوعاً من رفع مستوى الإحساس الجمالى والذوق العام لدى طالبات التعليم العام.

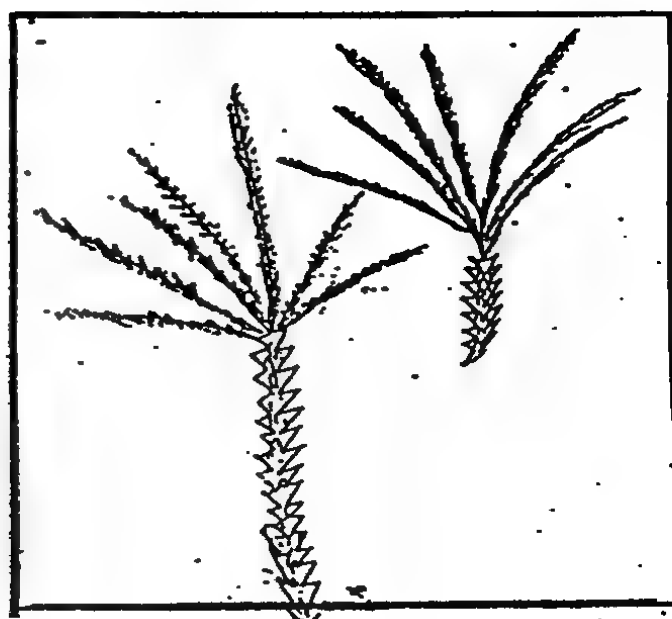
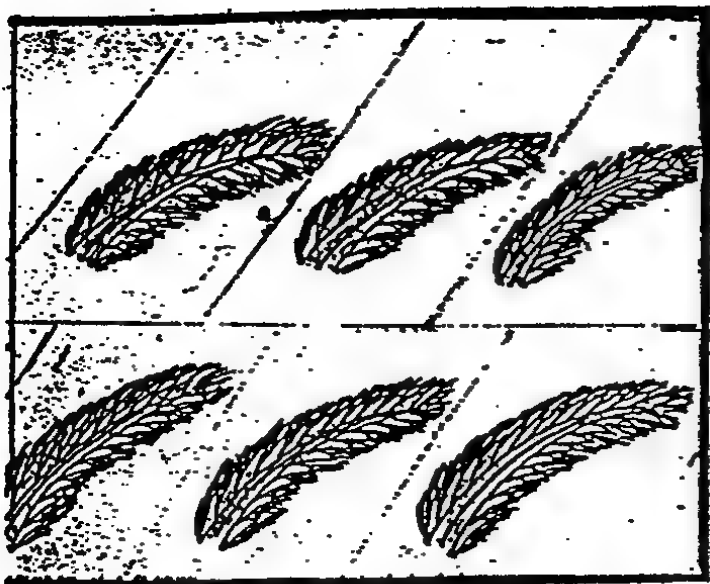
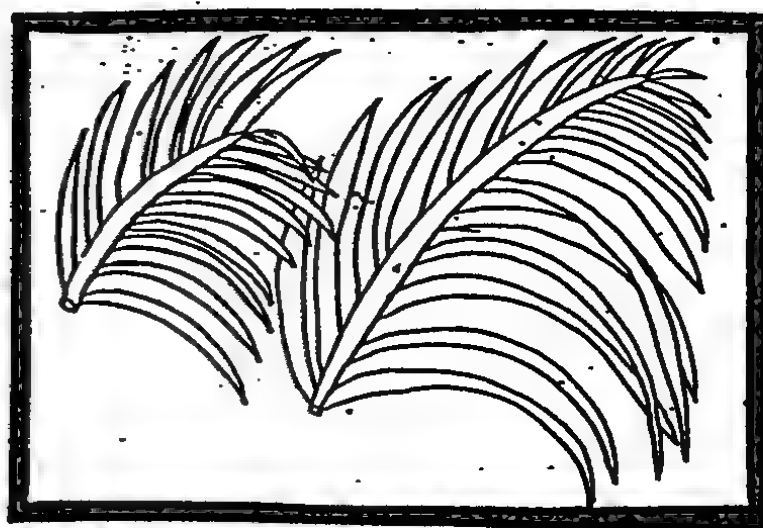
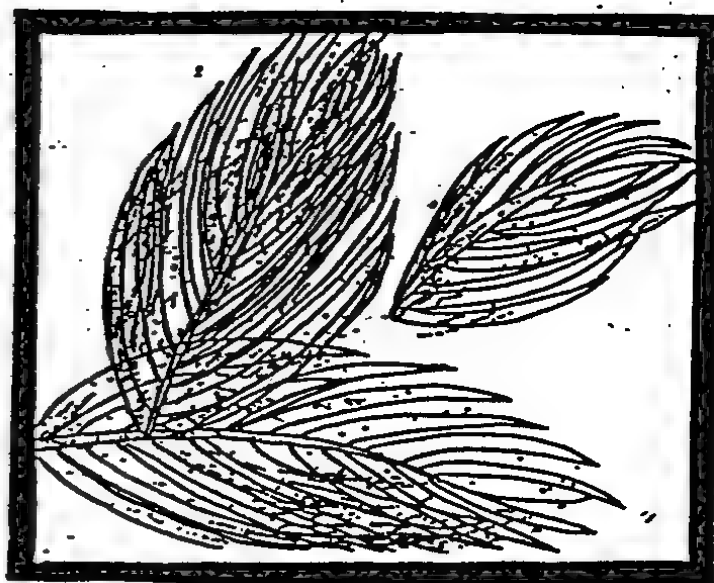
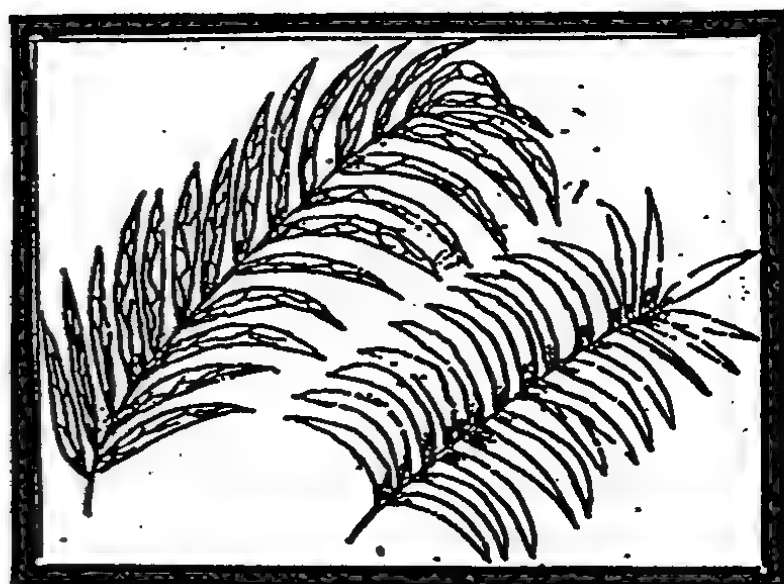
متوسطات تقويم أعمال الطالبات

رقم الورقة	الأساتذة المحكمين							نظرة المحكمين	المتوسط	الفرق	كل درجة	أعلى درجة
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧					
٧٨	٤	٠	٣	٤	٣	٤	٥	٧	٣,٢٩	١,٦	٠	٥
١٨	٣	٠	٥	٣	٣	٥	٦	٧	٣,٥٧	١,٩٩	٠	٦
٦٢	٢	٠	٠	٧	٤	٦	٧	٧	٣,٧١	٣,٠٩	٠	٧
٣٨	٢	٠	٠	٦	٥	٧	٧	٧	٣,٨٦	٣,١٣	٠	٧
٨٠	٢	٠	٦	٥	٤	٤	٦	٧	٣,٨٦	٢,١٩	٠	٦
٦٤	٢	٠	٣	٥	٦	٦	٧	٧	٤,١٤	٢,٥٤	٠	٧
٦٦	٥	٠	١	٥	٦	٥	٧	٧	٤,١٤	٢,٦١	٠	٧
٨٧	٤	٠	٦	٤	٥	٤	٦	٧	٤,١٤	٢,٠٤	٠	٦
٦٧	٢	٠	٦	٤	٦	٦	٦	٧	٤,٢٩	٢,٤٣	٠	٦
٤٢	٤	٠	٣	٦	٥	٦	٦	٧	٤,٢٩	٢,٢١	٠	٦
٤٣	٢	٠	٥	٧	٤	٧	٦	٧	٤,٤٣	٢,٦٤	٠	٧
٢٢	٤	٠	٣	٨	٣	٦	٨	٧	٤,٥٧	٢,٩٤	٠	٨
٥٤	٢	١	٧	٧	٣	٥	٧	٧	٤,٥٧	٢,٥٧	١	٧
٧٥	٤	٠	٣	٨	٤	٦	٧	٧	٤,٥٧	٢,٧	٠	٨
٢١	٤	١	٢	٨	٢	٧	٩	٧	٤,٧١	٣,٢٥	١	٩
٤٠	٢	١	٨	٥	٢	٧	٨	٧	٤,٧١	٣,٠٤	١	٨
٤٨	٤	٠	٧	٦	٤	٦	٦	٧	٤,٧١	٢,٣٦	٠	٧
٦٨	٥	٠	٦	٦	٥	٦	٦	٧	٤,٨٦	٢,١٩	٠	٦
٨٣	٦	٠	٦	٥	٤	٧	٦	٧	٤,٨٦	٢,٣٤	٠	٧
٤٩	٢	١	٤	٧	٥	٧	٨	٧	٤,٨٦	٢,٦٧	١	٨
١٧	٥	١	٨	٥	٣	٦	٧	٧	٥	٢,٣٨	١	٨
٧٩	٢	٠	٧	٦	٥	٩	٦	٧	٥	٣,٠٦	٠	٩
٤٧	٣	١	٦	٧	٦	٥	٨	٧	٥,١٤	٢,٤١	١	٨
٩٤	٥	٠	٦	٦	٥	٧	٧	٧	٥,١٤	٢,٤١	٠	٧
١٠	٧	٠	٧	٤	٥	٧	٧	٧	٥,٢٩	٢,٦٣	٠	٧
١٤	٤	٠	٩	٥	٤	٨	٧	٧	٥,٢٩	٣,٠٤	٠	٩
٢٣	٢	٠	٨	٨	٦	٦	٧	٧	٥,٢٩	٣,٠٩	٠	٨
٥٠	٣	١	٧	٨	٤	٦	٨	٧	٥,٢٩	٢,٦٩	١	٨
٥٣	٣	٠	٧	٧	٥	٧	٨	٧	٥,٢٩	٢,٨٧	٠	٨
٩	٥	٠	٤	٧	٥	٨	٨	٧	٥,٢٩	٢,٨١	٠	٨
٤٥	٤	١	٨	٨	٣	٨	٨	٦	٥,٣٣	٣,٠٨	١	٨
٨١	١٠	٢	٤	٤	٣	٧	٦	٦	٥,٣٣	٢,٩٤	٢	١٠
٣٧	٣	١	٩	٨	٤	٥	٨	٧	٥,٤٣	٢,٩٩	١	٩
٨٢	٣	١	٩	٧	٤	٦	٨	٧	٥,٤٣	٢,٨٨	١	٩
٢٤	٢	٠	١٠	٦	٦	٦	٨	٧	٥,٤٣	٣,٤١	٠	١٠
٧١	٥	٠	٧	٧	٤	٧	٨	٧	٥,٤٣	٢,٧٦	٠	٨
٩٥	٥	٠	٦	٦	٦	٨	٧	٧	٥,٤٣	٢,٥٧	٠	٨
٥٢	٣	١	٨	٨	٤	٨	٨	٧	٥,٧١	٢,٩٨	١	٨
٩٨	٧	٠	٧	٦	٦	٦	٨	٧	٥,٧١	٢,٦٣	٠	٨
٢	٨	١	٥	٩	٣	٧	٨	٧	٥,٨٦	٢,٩٧	١	٩
٣٠	٥	١	٧	٧	٨	٥	٨	٧	٥,٨٦	٢,٤٨	١	٨
٣٤	٥	١	٩	٦	٦	٧	٧	٧	٥,٨٦	٢,٤٨	١	٩
١٠٠	١٠	٠	٨	٧	٤	٥	٧	٧	٥,٨٦	٣,٢٤	٠	١٠
٦٣	٤	٢	٨	٨	٤	٦	٩	٧	٥,٨٦	٢,٦١	٢	٩
٥٩	٢	١	٨	٨	١٠	٧	٦	٧	٦	٣,٣٢	١	١٠
٣٥	٥	١	٨	٨	٥	٨	٧	٧	٦	٢,٥٨	١	٨
٧٦	٦	٠	١٠	٧	٦	٦	٧	٧	٦	٣	٠	١٠
٨٤	٧	١	٩	٧	٤	٦	٨	٧	٦	٢,٧١	١	٩
٩٩	٩	٠	٩	٦	٥	٦	٧	٧	٦	٣,٠٦	٠	٩

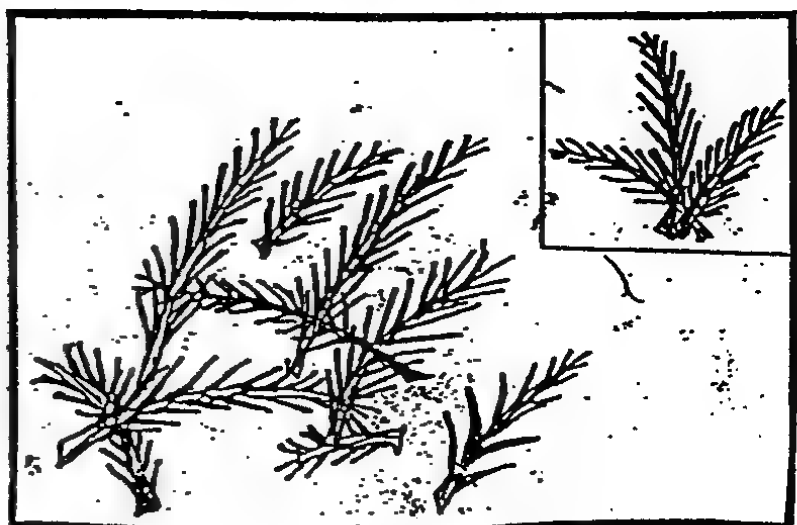
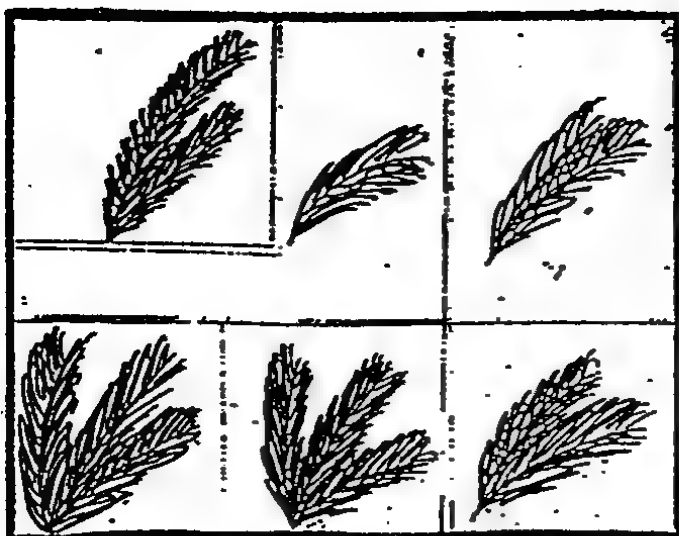
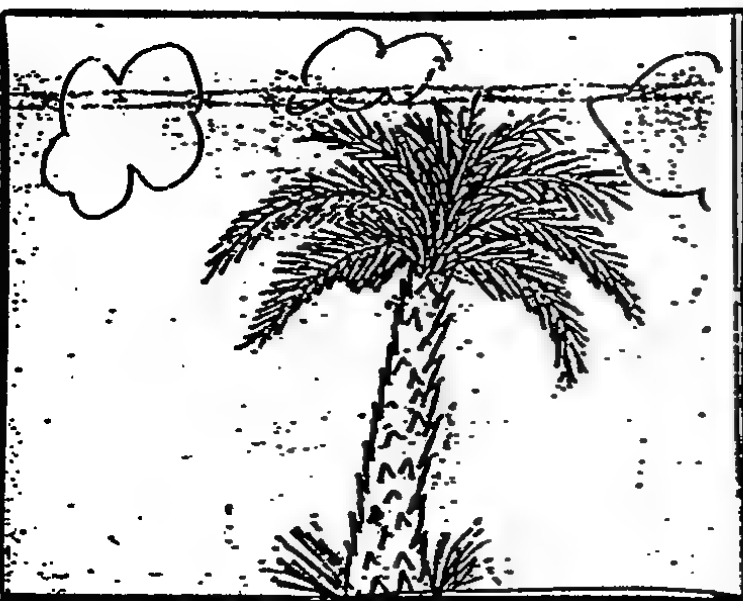
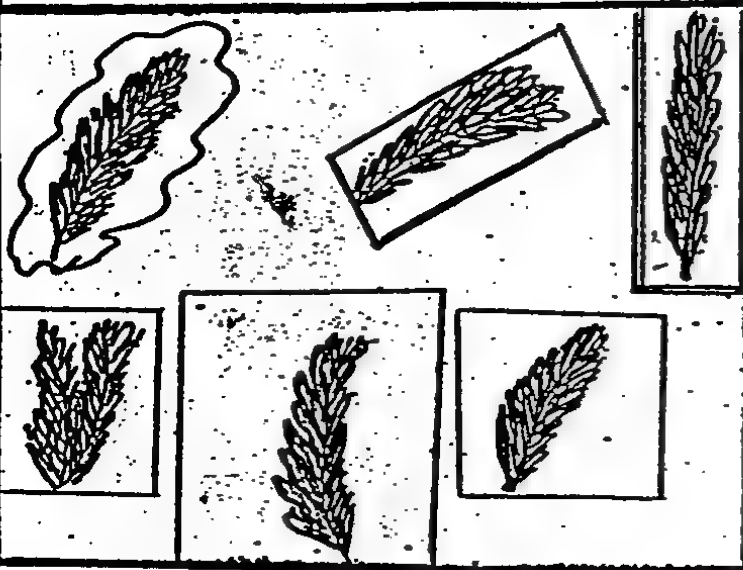
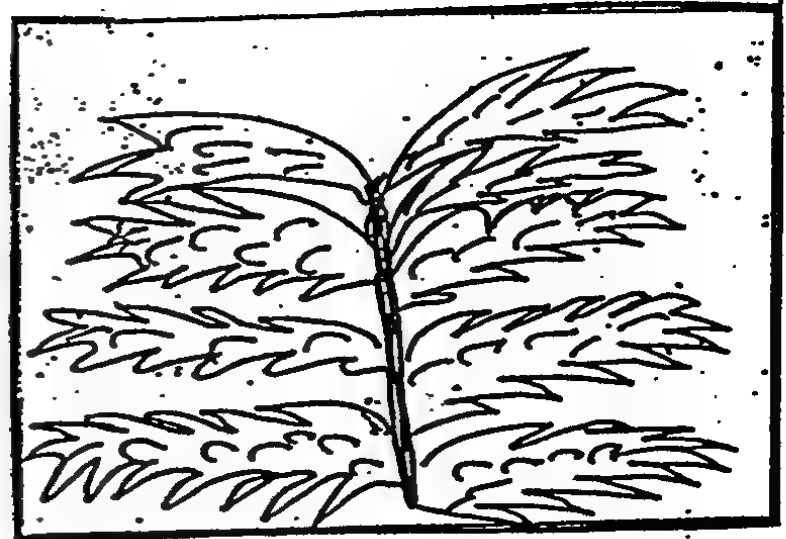
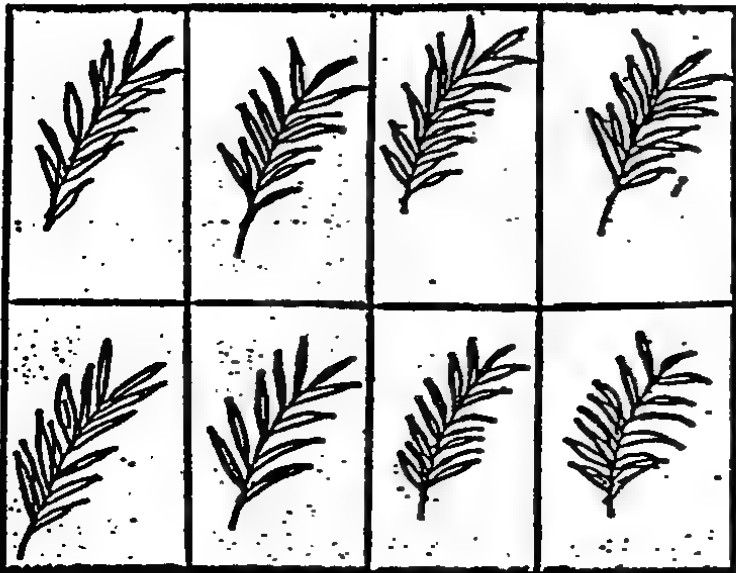
تابع متوسطات تقويم الطالبات

رقم الطالبة	الأساتذة المحكمين							عدد المحكمين	المتوسط	الانحراف	نقل درجة	أعلى درجة
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧					
٧٢	١٠	٠	٥	٨	٧	٤	٨	٧	٦	٢,٢٢	٠	١٠
٣	٨	٥	٣	٦	٥	٩	٧	٧	٦,١٤	٢,٠٤	٣	٩
١٦	٤	١	٩	٦	٧	٨	٨	٧	٦,١٤	٢,٧٩	١	٩
٧٤	١٠	٠	٦	٧	٦	٦	٨	٧	٦,١٤	٢,٠٨	٠	١٠
٥٦	٦	٠	٧	٨	٨	٨	٧	٧	٦,٢٩	٢,٨٧	٠	٨
٩٧	٨	٢	٧	٥	٨	٧	٧	٧	٦,٢٩	٢,١٤	٢	٨
٦٩	١٠	٠	٨	٧	٧	٦	٧	٧	٦,٤٣	٣,١	٠	١٠
٩٠	١٠	١	٧	٧	٥	٧	٨	٧	٦,٤٣	٢,٨٢	١	١٠
٧٣	١٠	١	٩	٧	٥	٦	٨	٧	٦,٥٧	٢,٩٩	١	١٠
٨٨	١٠	٠	٧	٧	٦	٨	٨	٧	٦,٥٧	٣,١٥	٠	١٠
٣٢	٥	٤	٩	٦	٨	٧	٧	٧	٦,٥٧	١,٧٢	٤	٩
٥	٧	١	٧	٨	٨	٧	٩	٧	٦,٧١	٢,٦٣	١	٩
٦٠	٧	١	٨	٨	٨	٧	٨	٧	٦,٧١	٢,٥٦	١	٨
٧٧	٧	١	١٠	٧	٧	٨	٧	٧	٦,٧١	٢,٧٥	١	١٠
٢٦	٥	٣	٩	٧	٧	٧	٩	٧	٦,٧١	٢,١٤	٣	٩
٩٦	١٠	٠	٧	٧	٧	٨	٨	٧	٦,٧١	٣,١٥	٠	١٠
٢٠	٨	٤	٧	٧	٦	٧	٩	٧	٦,٨٦	١,٥٧	٤	٩
٨٥	١٠	١	٩	٩	٥	٦	٩	٧	٧	٣,٢١	١	١٠
٢٩	٧	٢	٨	٧	٩	٩	٨	٧	٧,١٤	٢,٤١	٢	٩
٦	٩	١	٨	٨	٨	٧	٩	٧	٧,١٤	٢,٧٩	١	٩
٨٩	١٠	٠	٩	٨	٧	٧	٩	٧	٧,١٤	٢,٣٤	٠	١٠
١١	٨	١	١٠	٩	٦	٨	٩	٧	٧,٢٩	٣,٠٤	١	١٠
٢٥	٤	٧	٨	٧	٩	٨	٨	٧	٧,٢٩	١,٦	٤	٩
٣٣	١٠	١	٨	٧	٩	٨	٨	٧	٧,٢٩	٢,٩٣	١	١٠
٤٤	١٠	١	٧	٧	٨	٨	١٠	٧	٧,٢٩	٣,٠٤	١	١٠
٣٦	٧	٤	١٠	٨	٥	٨	١٠	٧	٧,٤٣	٢,٣	٤	١٠
٦١	١٠	١	٩	٨	٧	٨	٩	٧	٧,٤٣	٢,٩٩	١	١٠
٢٨	١٠	٥	٧	٨	٦	٩	٨	٧	٧,٥٧	١,٧٢	٥	١٠
٧٠	٥	٣	٩	٩	١٠	٨	٩	٧	٧,٥٧	٢,٥٧	٣	١٠
٤٦	١٠	١	٨	١٠	٨	٦	١٠	٧	٧,٥٧	٣,٢٦	١	١٠
٥٥	١٠	٤	٥	٨	٩	٩	٩	٧	٧,٧١	٢,٢٩	٤	١٠
٦٥	١٠	٣	١٠	٩	٨	٤	١٠	٧	٧,٧١	٢,٩٨	٣	١٠
٩٢	٨	٢	١٠	٩	٧	٨	١٠	٧	٧,٧١	٢,٧٥	٢	١٠
٥٨	٧	٧	٧	٨	٨	٨	١٠	٧	٧,٨٦	١,٠٧	٧	١٠
٨	١٠	٢	١٠	٨	٨	٩	٨	٧	٧,٨٦	٢,٧٣	٢	١٠
٥٧	١٠	١	٩	٩	٨	٨	١٠	٧	٧,٨٦	٣,١٣	١	١٠
٩١	١٠	١	٩	٩	٨	٨	١٠	٧	٧,٨٦	٣,١٣	١	١٠
٤	١٠	٣	١٠	٨	٨	٨	٩	٧	٨	٢,٣٨	٣	١٠
٩٣	١٠	٣	١٠	٩	٨	٦	١٠	٧	٨	٢,٦٥	٣	١٠
١٥	٩	٨	٩	٤	٨	٩	٩	٧	٨	١,٨٣	٤	٩
٤١	١٠	٤	٨	٨	٩	٨	٩	٧	٨	١,٩١	٤	١٠
١	١٠	٦	١٠	٩	٨	٦	١٠	٧	٨,٤٣	١,٨١	٦	١٠
١٩	١٠	٤	١٠	٨	١٠	٨	٩	٧	٨,٤٣	٢,١٥	٤	١٠
٢٧	١٠	٥	٩	٨	١٠	٨	٩	٧	٨,٤٣	١,٧٢	٥	١٠
٨٦	١٠	٤	١٠	٨	٩	٩	٩	٧	٨,٤٣	٢,٠٧	٤	١٠
٣١	١٠	٧	٨	١٠	٧	٨	١٠	٧	٨,٥٧	١,٤	٧	١٠
٧	١٠	٤	١٠	٩	٩	٨	١٠	٧	٨,٥٧	٢,١٥	٤	١٠
٣٩	١٠	٧	٧	٩	٨	٨	١٠	٦	٨,٦٧	١,٢١	٧	١٠
٥١	١٠	٥	٥	٩	١٠	٩	٩	٦	٨,٦٧	١,٨٦	٥	١٠
١٣	٨	٧	١٠	٨	١٠	٨	١٠	٧	٨,٧١	١,٢٥	٧	١٠
١٢	١٠	٧	٧	١٠	٩	٩	١٠	٦	٩,١٧	١,١٧	٧	١٠

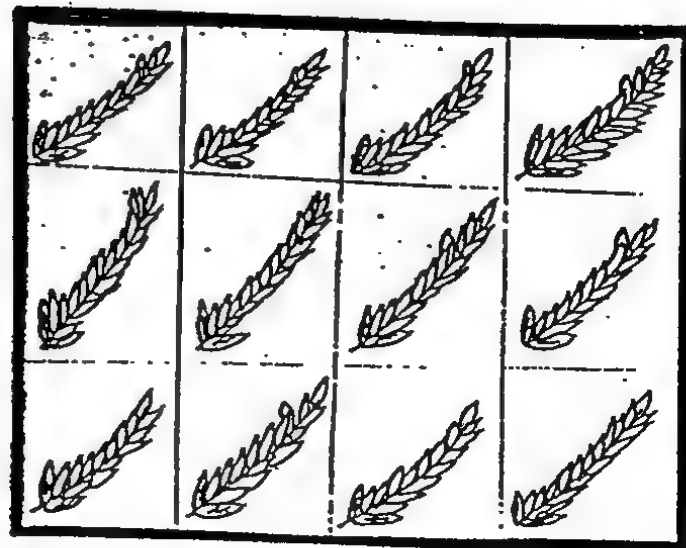
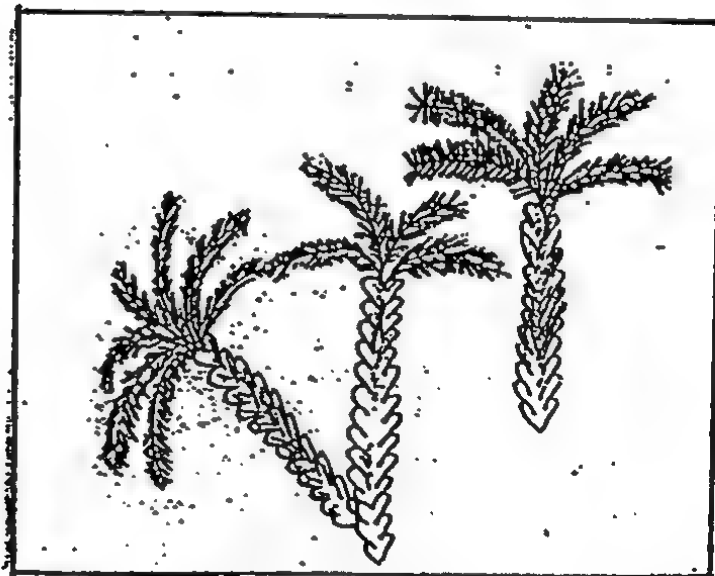
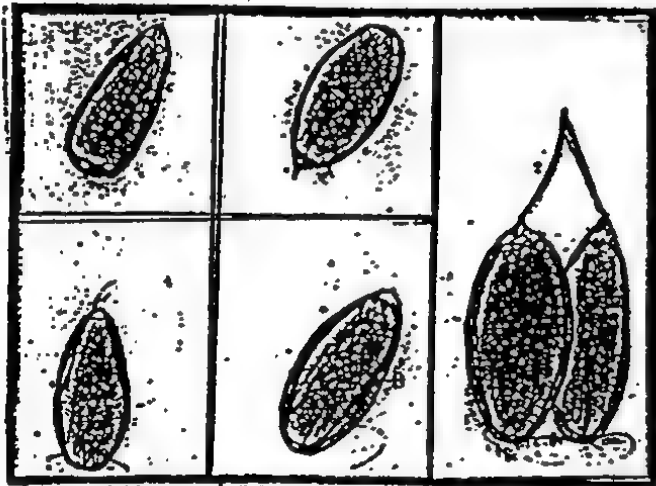
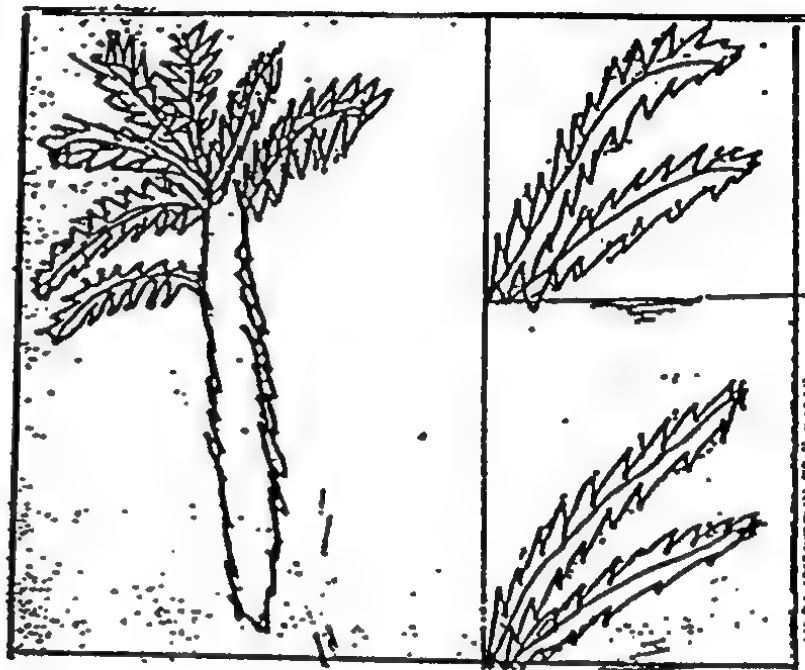
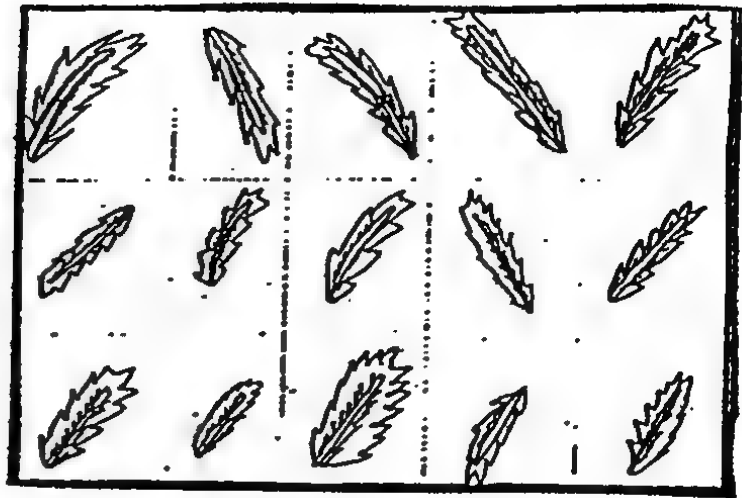
من أعمال الطالبات



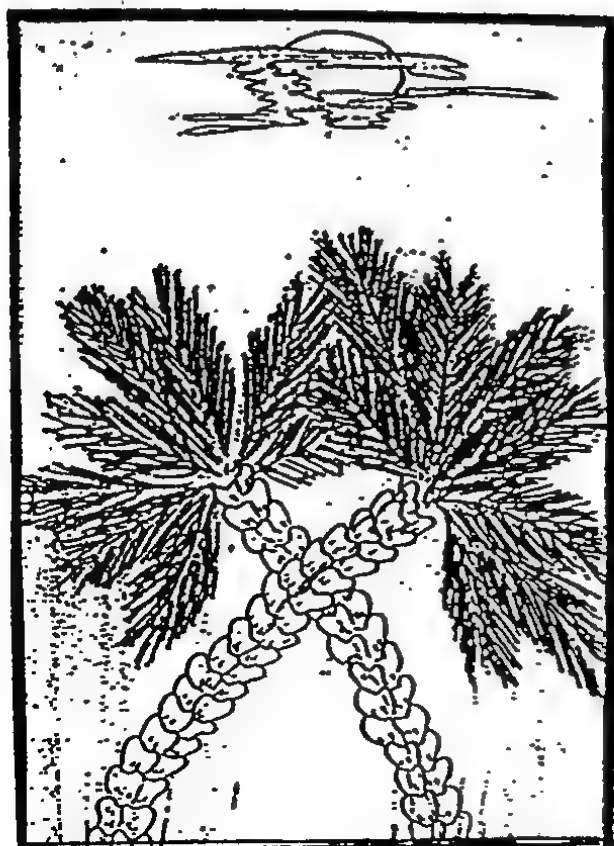
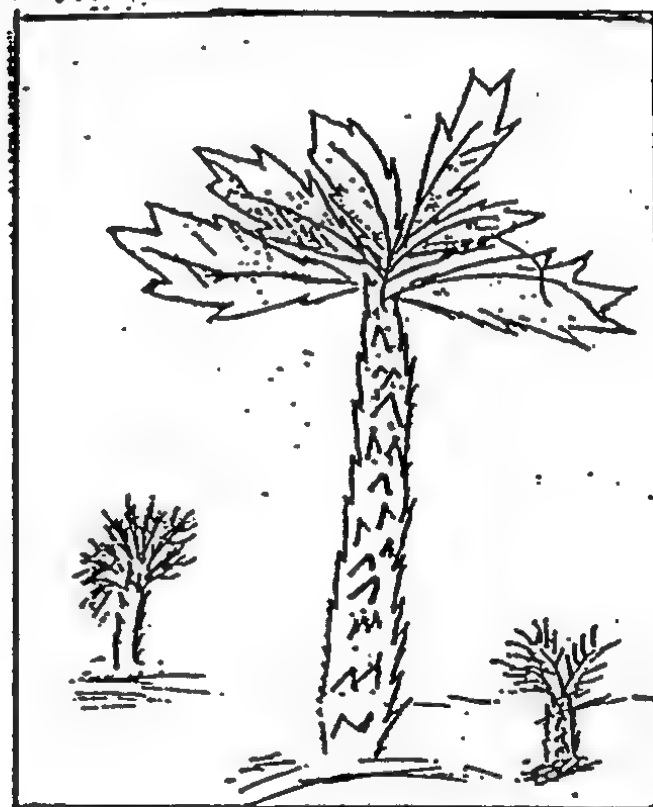
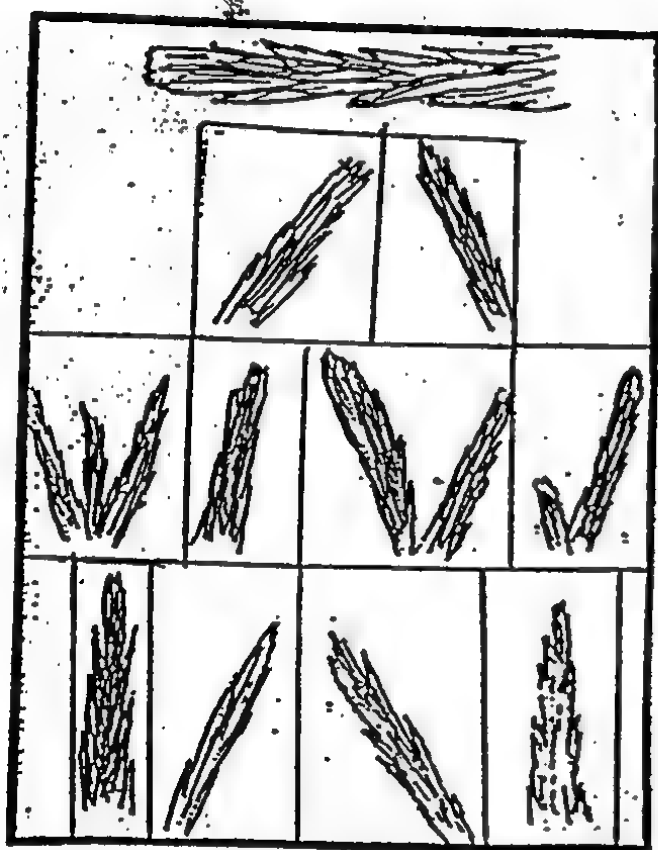
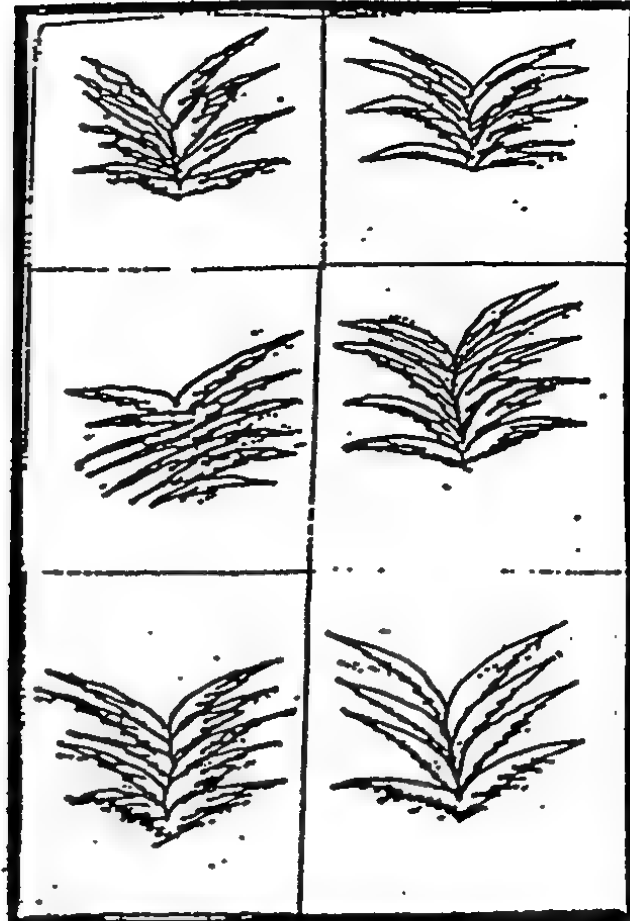
من أعمال الطالبات



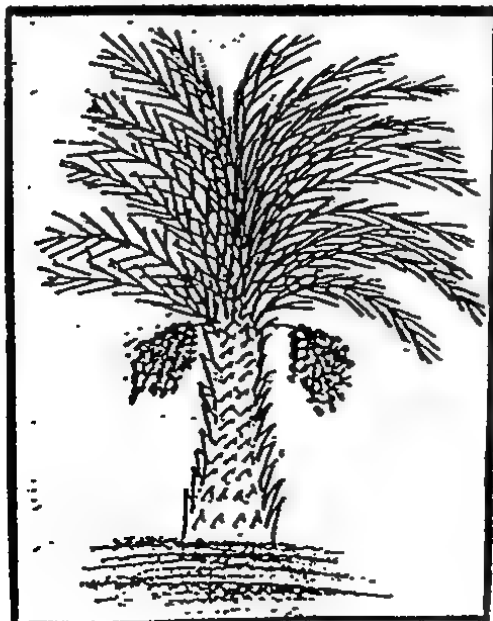
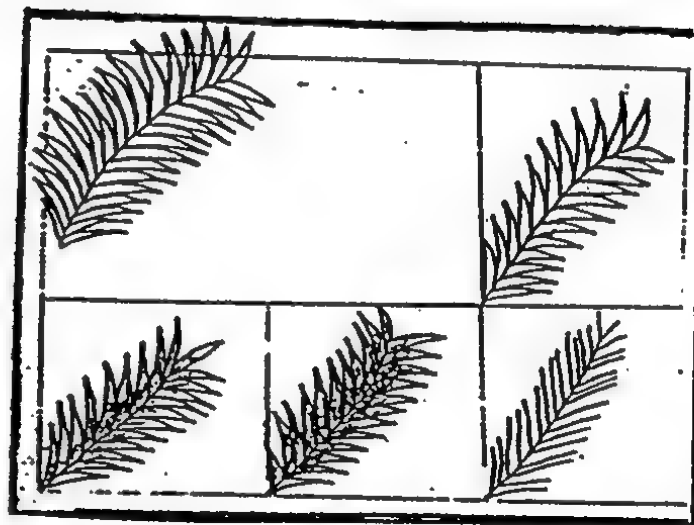
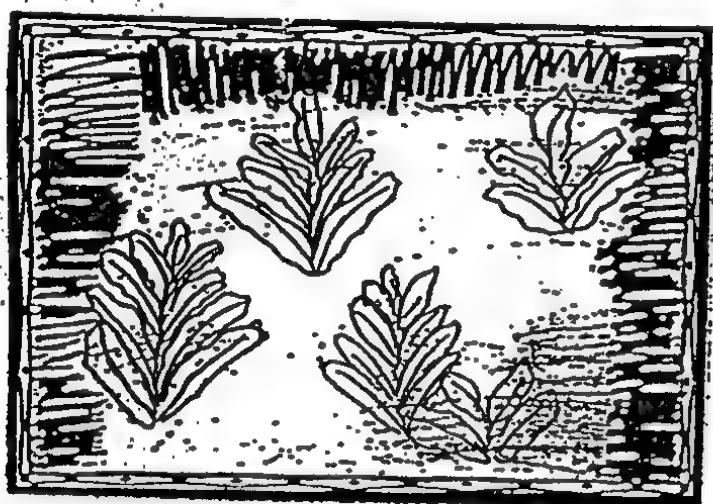
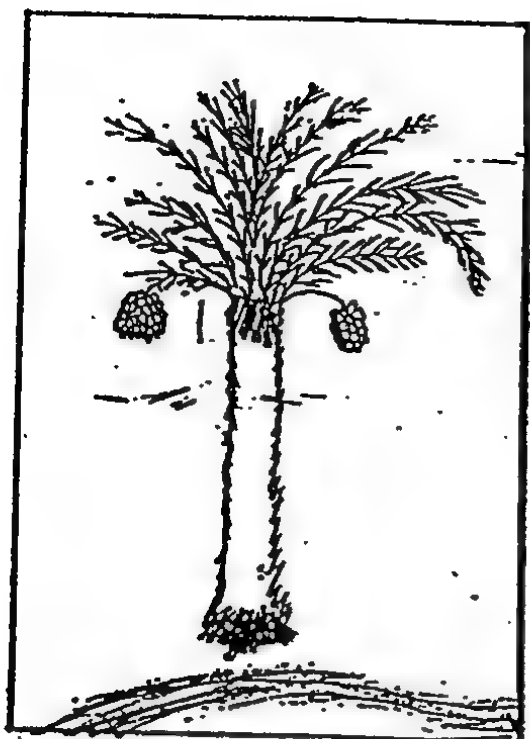
من أعمال الطالبات



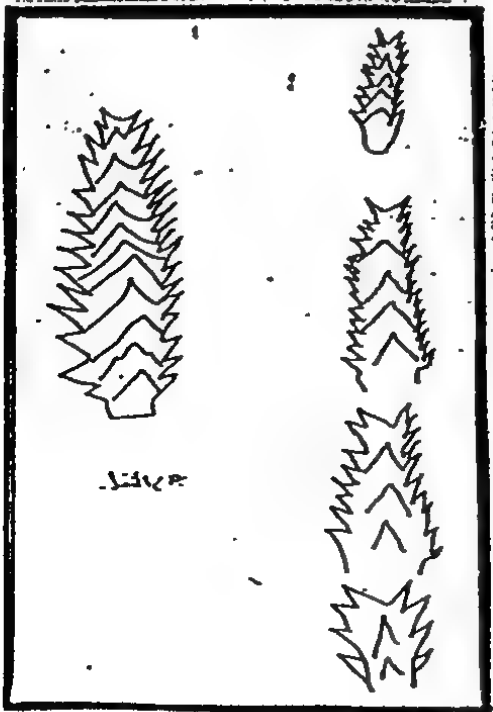
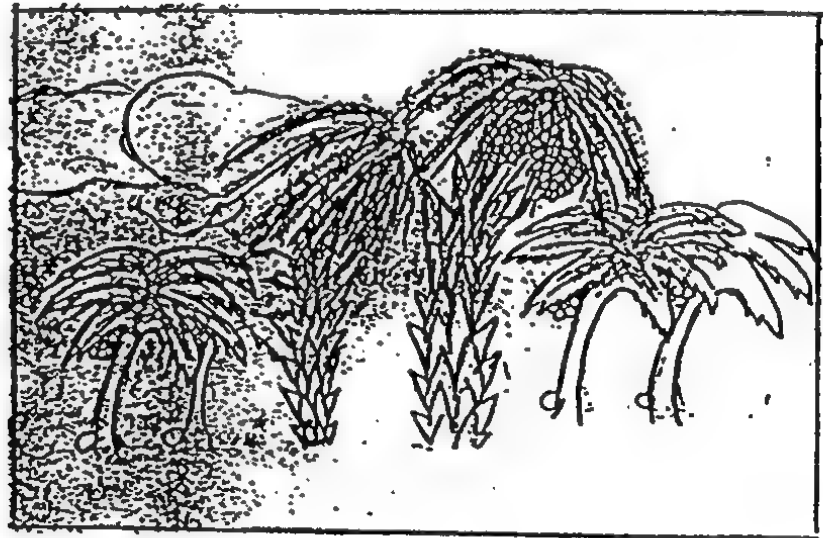
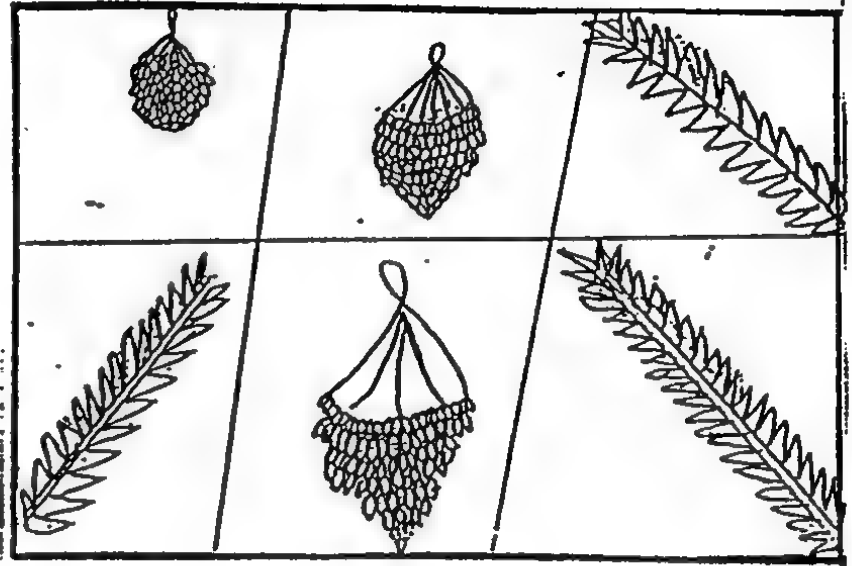
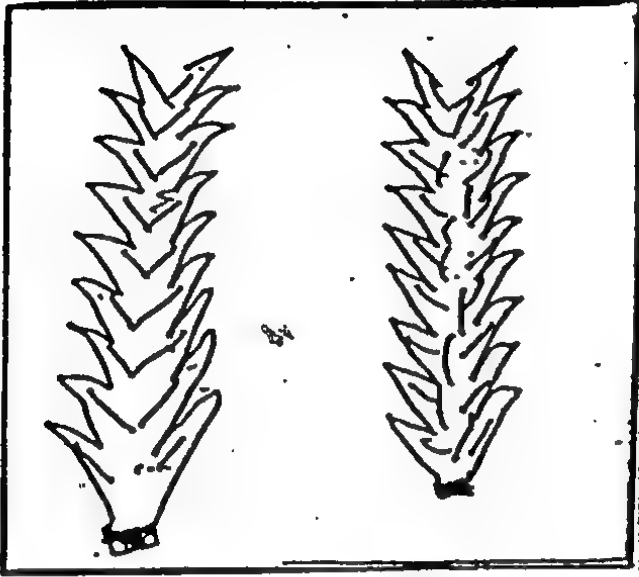
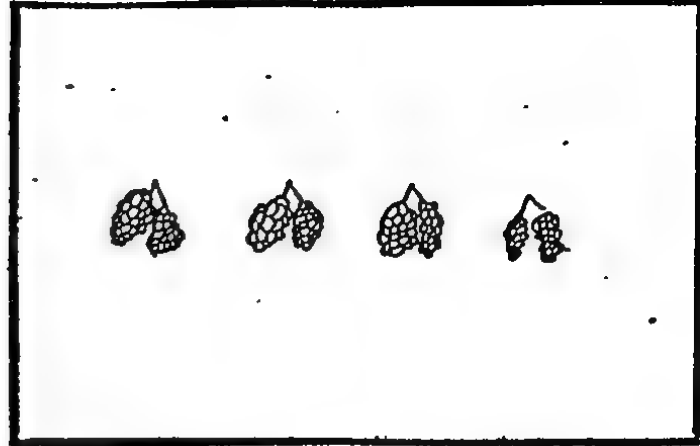
من أعمال الطالبات



من أعمال الطالبات



من أعمال الطالبات



بسم الله الرحمن الرحيم

سعادة الاستاذ الدكتور

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

حيث اننى بصدد إعداد بحث لنيل درجة الماجستير تحت عنوان «القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر النباتية والاستفادة منها فى مجال التصميم الزخرفى». فانى آمل مشاركتكم فى تحكيم التجربة الاستطلاعية التى اجريتها على طالبات الصف الثالث من المرحلة المتوسطة، وذلك بهدف تحديد مدى الابتكارية التى تتمتع بها التصميمات الزخرفية المنفذة.

ولذا فانى آمل الاطلاع على التصميمات المرفقة وتحديد درجة من عشرة درجات لكل تصميم بحيث تخصص ثلاث درجات للتحوير، ثلاث درجات للتكرار، وأربع درجات للإتزان وتناسب التصميم. مع التفضل بالأخذ فى الاعتبار مدى الجودة فى تناول لمعطيات النخيل فى الطبيعة.

وتفضلوا سعادتكم بقبول فائق الاحترام

الباحثة

آمال عمر بن مليح

ملخص الرسالة

"القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر النباتية والاستفادة منها في مجال التصميم

الزخرفي"

يقوم هذا البحث على تنمية الوعي الإدراكي لدارسي الفن من خلال توسيع وتعميق مدى الرؤية لمفردات البيئة المحيطة، حيث تناولت الدراسة أشجار النخيل كعنصر زخرفي وإمكانية الاستفادة منها، بمحاولة استخلاص علاقاتها التشكيلية وقيمها الفنية والجمالية. ثم استثمار نتائج الدراسة بشكل عام في إنتاج مجموعة من التصميمات الزخرفية الجديدة المبتكرة، بحيث يمكن أن تسهم نتائج الدراسة في تغيير طبيعة وحدود واتجاهات وأهداف تناول عناصر الطبيعة كمواضيع تعبيرية في مجال التربية الفنية، حيث إن مشكلة البحث تلخصت في محاولة علاج الرؤية السطحية التقليدية لعناصر الطبيعة التي تقف عند حد الأشكال الظاهرة المحفوظة، مما نتج عنه تقلص الأفكار والقدرات الإبداعية والابتكارية في الأعمال الفنية بشكل عام، ولدى طالبات المدارس وهم محل اهتمام الدارسة كمعلمة للتربية الفنية بشكل خاص وقد تمت الدراسة في ثمانية فصول يمكن إيجازها فيما يلي:

الفصل الأول : "موضوع الدراسة"

تناول تحديد مشكلة البحث، وأهدافه، وحدوده، وتساؤلاته ومنهجيته وأهميته، وإجراءاته ومصطلحاته، والدراسات السابقة والمرتبطة.

وكان الهدف الذي سعى البحث لتحقيقه هو :

- تنمية الوعي الإدراكي والقدرة الابتكارية لدارسي التربية الفنية من خلال توسيع وتعميق مدى الرؤية لمفردات البيئة المحيطة باستخلاص العلاقات التشكيلية والقيم الجمالية لمختارات من العناصر النباتية — أشجار النخيل — واستثمار نتائج الدراسة في إنتاج مجموعة من الأعمال الفنية المبتكرة. "تجربة شخصية".

أما تساؤلات البحث فكانت :

- ماهي الأسس البنائية والقيم الجمالية المستخلصة من دراسة وتحليل أشجار النخيل في الطبيعة والتراث ؟

- إلى أي مدى يمكن الاستفادة من العلاقات التشكيلية المستخلصة من تحليل النظام الجمالي للعناصر النباتية في إنتاج تصميمات زخرفية مبتكرة تثري مجال التصميم الزخرفي ؟

الفصل الثاني : "حول مفهوم الطبيعة"

تناولت الدراسة في هذا الفصل عددا من آراء الفلاسفة والفنانين التشكيليين حول مفهوم الطبيعة وعلاقتها بالفن، والرؤية الفنية للطبيعة ودورها في الفن كما استعرضت أساليب وطرز التعبير الفني للعناصر النخيلية في الزخارف النباتية من فنون ما قبل الإسلام، الرومانية، والإغريقية، والتي استخدمت أشكال المراوح النخيلية بدرجة قريبة من شكلها في الطبيعة.

الفصل الثالث : "دراسة تحليلية للشكل الظاهري والتركيب البنائي والقيم الجمالية للنخيل"

تناولت الدراسة في هذا الفصل بالدراسة والتحليل العناصر المختارة من أشجار النخيل في الطبيعة وذلك من خلال المحاور التالية :

أ - الشكل الظاهري - ب - التركيب البنائي - ج - القيم الجمالية.

كما اشتمل الفصل على عرض مجموعة من الصور الفوتوغرافية والرسوم التخطيطية يوضح تحليلها ما تتضمنه عناصر النخيل وأجزاؤه من نظم بنائية وقيم جمالية فنية وتشكيلية، من تكرار وإيقاع وإتزان وتناسب وتمائل وتقابل، أمكن توظيفها في إنتاج تصميمات زخرفية مبتكرة من خلال التجربة الشخصية للباحثة.

الفصل الرابع : "الزخرفة النباتية في الفن الإسلامي"

تناولت الدراسة في هذا الفصل بصورة مختصرة خصائص الزخرفة النباتية في الفن الإسلامي، حيث اتجه الفنان المسلم بحسه المرهف، وذوقه الأصيل وعقيدته الإسلامية للبعد عن محاكاة الطبيعة، ومن خلال تأملاته العقلية التي تدل على أنه يستخدم منطقا رياضيا وهندسيا يصمم فيه معادلات للتقابل والتمائل، ويتكرر العلاقات بين المفردات من خلال التماس والتراكب وغيرها، مع عرض نماذج توضح ذلك.

كما أشارت الدراسة أيضا إلى عرض نماذج لبعض الشبكات الهندسية التي اتبعها الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية. وقد خلصت الدراسة في نهاية هذا الفصل إلى مجموعة من النتائج التي يمكن استثمارها في بناء تجربتها الشخصية، والتي يمكن أيضا أن توظف في وضع برنامج لتنمية القدرات الإبداعية لدى الطالبات في مراحل التعليم المختلفة.

الفصل الخامس : "تحليل بعض من مختارات الفن الإسلامي التي تتضمن النخيل كعنصر زخرفي" تناولت الدراسة في هذا الفصل؟ أمثلة مختارة لبعض النماذج الإسلامية التي اتخذت من النخيل كعنصر زخرفي في تصميماتها، وتم تحليلها بناء على عدد من الأسس الرياضية والأسس الهندسية والتشكيلية التي اتبعها الفنان الإسلامي، كالتطويع داخل الأشكال الهندسية، والحلزونات الجذرية، والشبكات الهندسية وغيرها من التركيبات البسيطة كالتقابل والتماثل واللاتزان وعلاقات التماس....

الفصل السادس : "تحليل بعض أعمال الفنانين المعاصرين التي تتضمن النخيل كعنصر زخرفي". تناولت الدراسة بالتحليل بعض الأعمال الفنية لبعض الفنانين المعاصرين الذين تناولوا النخيل كعنصر زخرفي في تصميماتهم، مما يحقق نوعا من الدراسة والربط والمقارنة بين تناول الفنان المسلم في الماضي لعنصر النخيل وتناول الفنانين المعاصرين لتلك العناصر، مما يمكن أن يعطي مؤشرا للدراسة يمكن من تحقيق معالجة جديدة للربط بين تراثنا الإسلامي وخصائص العصر وسماته.

الفصل السابع : "التجربة الشخصية"

تناولت الدراسة في هذا الفصل عرض التجربة الشخصية على ثلاث مراحل :

- المرحلة الأولى : تناولت فيها أثر اختلاف زوايا الرؤية لعنصر من عناصر النخيل بعرض بعض زوايا الرؤية الرأسية والأفقية للقيمة النامية (الرأس) لنخيل البلح ونخيل الزينة من خلال النظم التالية:

(أ) نظام الخط المحيطي الظاهري، (ب) نظام خط البناء التساهي، (ج) نظام البناء التركيبي للشكل الظاهري. ومن خلال هذه المرحلة تم استخلاص بعض المفردات التشكيلية أساسها اختلاف زوايا الرؤية لعنصر معين من عناصر الطبيعة .

- المرحلة الثانية : تم فيها عمل تصميمات زخرفية بتناول المداخل الستة التالية :
التكرار، والتقسيم والتحرك، والتصغير والتكبير، والشبكات الهندسية، والمستطيلات الجذرية،
والتطويع داخل أشكال هندسية.

تناولت فيها أولاً عرضاً توضيحياً كاملاً لأحد العناصر المختارة من أشجار النخيل (السعفة
الريشية) كنموذج أوضحت من خلاله الخطوات التي اتبعتها كأساس بنائي في تشكيل التصميمات
الزخرفية، حيث اتبعتها بالشرح والتحليل، ثم استعرضت الدارسة بقية العناصر المختارة في
تصميمات زخرفية متنوعة من خلال تطبيق المداخل الستة السابقة.

- المرحلة الثالثة : استعرضت فيها الدارسة ما أنتجته من تصميمات حرة جديدة مستوحاة من
الأفكار والمداخل الستة السابقة، وما تحقق لديها من خبرات وانفعالات من حيث الكم والكيف،
سواء على العنصر المختار ككل، أو على جزء من أجزائه، أو الجمع بين عدة أجزاء. وبتابع تلك
التجارب أمكن الوصول إلى بعض المستويات في إنتاج تصميمات حرة تراوحت ما بين القرب
من الطبيعة الواقعية، والميل إلى التجريد، والتجريد المطلق والتي تتسم بالجددة والإبتكار.

الفصل الثامن :

تناولت الدارسة في هذا الفصل نتائج البحث وتوصياته التي يمكن إجمال أهمها فيما
يلي :

- أوضحت الدراسة أهمية توسيع مدى وعمق الرؤية لعناصر الطبيعة، للكشف عن النظم البنائية
والقيم الجمالية (لأشجار النخيل) بما يثرى مجال التصميم الزخرفي.
- إن الخيال الفني يعتمد أساساً على حصيلة الرؤية البصرية المتعمقة، وبدونها لا يمكن للفرد أن
يستخلص أفكاراً جديدة، إذ لابد أن يكون هناك إرشاد مباشر مبني على أسس سليمة، فالخيال
مستمد من عناصر الواقع أصلاً وينى على أسس بصرية.
- إن وضع أشجار النخيل كعنصر أساسي ضمن مناهج التربية الفنية- بما يضمن تناول جميع
المراحل الدراسية لأهميته من الناحية البيئية ولما تحتويه تلك الأشجار من طرز مختلفة وقيم جمالية
للطبيعة- يمكن أن يثرى مجال التصميم الزخرفي.
- إن الأسس والقواعد الفنية للتركيب البنائي الظاهري للعناصر النخيلية القائمة على العلاقات
الخطية والنظام البنائي التابعي من الخاص إلى العام يمكن أن تكون لها القدرة على إعطاء علاقات